yeni sinema

6
sinema dergisi
nisan - mayıs 1967
sayısı dört lira



açlık
hudutların kanunu
kanada sineması

yeni sinema 6

yıl 2 sayı 6 mayıs 1967

içindekiler

yeni sinema sinematek'in organı olarak ayda bir yayınlanır sinema dergisi — sahibi: sinematek adına şakir eczacıbaşı yazı işleri sorumlu müdürü: hüseyin hacıbaşıoğlu yazı kurulu: onat kutlar, hüseyin baş, giovanni scognamillo, jak şalom kapak düzeni: doğan türker dergide yayınlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarlarına aittir, dergiyi bağlamaz dergiye yazı vermek ve başka konularda görüşmek için her cumartesi saat 10-12 arasında aşağıdaki adrese başvurulabilir yönetim yeri: mis sokak, 12 şerif han, kat 3, beyoğlu / istanbul ankara temsilcisi: asaf köksal ankara bürosu / meşrutiyet cad, altın han 20-22, ankara her çeşit yazışma: p.k. 307 beyoğlu / istanbul sayısı dört, yıllığı kırksekiz liradır dizgi, baskı çeltüt matbaacılık — baskı tarihi 28 nisan 1967

BİLİMSEL ARAŞTIRMALAR VE SİNEMA SANATI

Türkiye'de sanatçı, «kapalı aile ekonomisi» nin ilkel bireyleri gibi çoğunlukla sanatı bakımından gerekli araçları, bilimsel verileri, kısaca her türden bilgiyi gene kendisi araştırmak, öğrenmek zorundadır. Ülkenin toplumsal yapısı, ekonomik temelleri, uygarlık ve kültür değişimleri ciddi bilimsel araştırmaların konusu olmaktan çoğunlukla uzak kalmış, yapılan araştırmalar ise ya ilgi alanları ya da bilimsel değerleri açısından yeterli bir düzeye ulaşamamıştır. Son yılların bu araştırmalar açısından bazı sevindirici gelişmeler getirdiği biliniyor. Ancak bilim adamlarının kendileri bile çalışmalarının henüz ilk adımında olduklarını, kesin yargılara varmaktan kaçındıklarını, özellikle vardıkları sonuçlardan başka alanlar için genellemelere gidilmesini doğru bulmadıklarını sık sık belirtiyorlar.

Durum karşısında, ilk elden bilgiler edinmekte hep yalnız bırakılan sanatçının sorunlarına kısaca eğilmek yararlı olacaktır. Bunun için de önce son yılların önemli araştırma konularını gözden geçirmeliyiz. Bu konulardan en önemli ikisi uygarlık değişimleri yönünden önem taşıyan «Batılılaşma» olayı ile, ekonomik açıdan özel bir görüş getiren «Asya Biçimi Üretim» olayıdır. Her iki konudaki araştırma ve tartışmalar canlı bir ilgiyle izlenmektedir. Burada, bu araştırmaların vardıkları sonuçları ele almak ve değerlendirmek, elbette «Yeni Sinema» nın amaçlarını belirli bir ölçüde aşmaktadır. Biz daha çok sanatçının, daha doğrusu sinema sanatçısının bu araştırmalar karşısındaki tavrı üzerinde durmak istiyoruz.

Son yıllarda, Yerli Sinema'nın sorunlarını inceleyen bazı yazıların şöyle başladığına tanık olduk: «Osmanlı devletinin toprak yapısı...» Sonra, bu yapıdan yola çıkarak Türk halkının devletle, aydınlarla ve sanatla ilişkileri konusunda varılan bazı sonuçlar. Bütün bunlarda yadırgatıcı herhangi bir yan yok. Türkiye'de yaşayan her aydın, elbette ülkenin sorunları, geçmişi, toplumsal yapısı ve politik gelişmesi ile ilgilenecektir. Sorumluluk duygusu taşıyan her okumuş yazmış kişi zaten yıllardanberi bu tavrın içindedir. Ülkenin nesnel koşulları içinde bu düşünceler bireysel açıklamaların dışında 1960'tan bu yana örgütlü bir eylem gücü kazanmıştır ve başarıyla geliştirilmektedir.

Ancak anlıyamadığımız nokta şudur: Bütün bu doğruların bilinmesi, tek başına, iyi filmlerin yapılmasına yeterli midir? Ve bu doğruların, bugün yapılmakta olan Sinema ile ilişkileri nedir? Once noktayı ele alalım Genel özellikleri açısından son on beş yılın yerli filmlerini üç büyük kümeye ayırmak mümkündür.

1. İlkel, buna karşılık «authentique» olmayan alaturka filmler Büyük çoğunluğu meydana getiren bu filmler, Tanzimat'tan sonra gerçek halk sanatlarının (seyirlik köy oyunlarının, söz sanatlarının, Karagöz'ün, Ortaoyunu ve Meddah'ın) yerini yavaş yavaş almaya başlıyan ve tipik örneklerini kötü tefrika romanlarında, piyasa şarkılarında, Vedat Örfi Bengü ve Mısır kırması danslı şarkılı aşağılık melodramlarda, bar, pavyon ve saz eğlencelerinde bulan yozlaşmış bir sömürge ekonomik yapısının bütün hasta belirtilerini taşımaktadır. Bu filmlerin sosyolojik bir inceleme için ilginç konular olduğu kuşkusuzdur ama, bu çürümüş ürünleri yeni bir halk sanatının kaynakları gibi görmek, ya da yaygın oluşlarından lehte sonuçlar çıkarmak ne yanından bakılırsa bakılsın imkânsızdır. Bütün bu eğlence endüstrisi ürünlerinin bugün bile ülkemizin geniş halk kitlelerince değil, daha çok şehir ve kasabaların az ya da çok para kazanabilen insanlarınca izlendiği de doğrudur. Ülkemizde bulunan 40000'e yakın köye karşılık bütün Türkiye'de sadece 1000 sinema salonunun bulunuşu ve bu 1000 sinemadan 200 tanesinin İstanbul, Ankara, İzmir, Adana gibi büyük kentlerde bulunuşu bu gerçeğin açık bir kanıtıdır. Bırakalım köylerde henüz bir tek film görmemiş büyük

çoğunluğu, büyük kentlerin dışında kalan Anadolu şehirlerinde bile kazancı düşük halk kitlesi arasında sinemaya gidenlerin oranı sadece % 38 dir. Bu istatistik sonuçları, söz konusu filmlerin yaygınlık ölçülerinin de son derece göreli olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır.

Bütün bunlardan varılacak sonuç açıktır: «Alaturka» adını verdiğimiz bu film türü, film yapımının büyük çoğunluğunu meydana getirmekle birlikte, bütün özellikleriyle yozlaşmış bir ekonomik yapının üstüne kurulmuş ve büyük kentlerden Anadolu kentlerine doğru «authentique» halk sanatlarını kemirerek yayılmış, daha doğrusu YAYGINLAŞTIRILMIŞTIR.

2. Yerli filmlerin ikinci büyük kümesi, yabancı filmlerin yerli uyarlamalarıdır. Ülkemize daha çok «Fenni bir icat» olarak gelen Sinema'nın, ilk ürünleri de yabancı eserlere benzetilmek istenmiştir. Muhsin Ertuğrul'la başlıyan bu uyarlama geleneği günümüze kadar hiç azalmaksızın devam etmiştir. Bugün, bir yılda çevrilen 250 filmin en az yarısı yabancı ülkelerde iş yapmış filmlerin senaryolarından, hatta tek tek plânlarından yararlanılarak, sözcüğün daha doğru anlamıyla çalınarak yapılmaktadır. Böylece ülkemizde, uzak batının kovboyları gibi silâha davranan eşkiyalar, Şikago gangsterleri gibi poz kesen İstanbul kabadayıları, sevgilisini Rudolph Valentino ya da Clark Gable gibi öpen bıyıklı Türk gençleri görmek artık yadırganmaz olmuştur. Bu türden filmlerin büyük kaynağı olan senaryo yazarları, yönetmenler vs. aynı zamanda batı sinemasının ürünlerini yakından izleyen, bu alanda geniş arşivleri olan kişilerdir. Bu uyarlamalar için kaynak yapılan ünlü Hollywood filmlerinin de çoğunlukla en kötüleri arasından seçildiği unutulmamalıdır.

3. Üçüncü küme, özellikleri açısından önemli ama sayıca az olan «Yenilikçi Sinema eserleri» kümesidir. 1950'den sonra bir yandan ülkenin gerçeklerine eğilen, bir yandan da özgün bir anlatımı yaratmaya çalışan bu sinema anlayışı, bugüne kadar bir «Ulusal Türk Sinema Sanatı» nın kurulmasını tam anlamıyla sağlıyamamışsa da bazı başlangıç denemelerini gerçekleştirmiştir. Ancak, bu başlangıç filmlerinin bazı hataları, gösteri olanaklarını ellerinde tutan işletmeci ve salon sahiplerinin çıkar kaygıları yüzünden bu filmler yapımcılarına istedikleri ölçüde para sağlamamışlar (birkaçı dışında), böylece Yenilikçi Sinema, hem kadro, hem estetik yapı hem de ekonomik olanaklar bakımından 15 yıllık bir denemeden sonra bir çıkmazın eşiğine gelip dayanmıştır.

Bütün bunlara rağmen 1950 - 1960 arası Yenilikçi Sinema'sı üzerinde önemle durulması gereken bir aşamadır.

Bu küçük panorama, yukarda sözünü ettiğimiz bilimsel araştırmalara göre, Sinemamızın içinde bulunduğu yeri saptamakta bize yardımcı olacaktır. 1950 sonrasının «Yenilikçi» yönetmenleri arasında bir ya da ikisi, söz konusu çıkışın, bir çıkmaza gelip dayandığını görünce (durumun gerçek bir çıkmaz olup olmadığı da tartışılabilir), yeni bir kuramı ortaya atmışlardır. Bu kuramın temelinde «negatif» bir tavrın bulunduğu görülebilir. Çünkü kuram, henüz hiçbir örneğini vermeden, yukardaki ilk iki küme filmi eleştiren aydınları suçlamak amacıyla büyük bir gürültüyle kullanılmaya başlamıştır. Bu yeni kuram taslağına (çünkü henüz ne olduğu açıklıkla belirli değildir), yaratıcıları «Halk Sineması» kuramı demektedirler. Ve yazının başlangıcında sözünü ettiğimiz «Batılılaşma» ve «Asya tipi üretim biçimi» konusundaki bilimsel görüşleri savlarına dayanak yapmak istemektedirler. Ancak, bu kurama, bugüne kadarki ortaya konuş biçimiyle, söz konusu bilimsel görüşlerin dayanak olacakları çok kuşkuludur. Çünkü, her iki bilimsel araştırmayı yürüten bilim adamları, yukarda sözünü ettiğimiz «Alaturka» ürünleri de, yabancılardan yapılmış kötü uyarlamaları da reddetmekte, son bir irdelemede, Türk halkının yozlaşmayan özelliklerine dayalı toplumcu bir anlayışı savunmaktadırlar. Bu anlayış elbette Batı'nın bütün emperyalist özelliklerine kapalı, buna karşılık akılcı ve bilimsel yöntemlerine açıktır. Bu durumda, yerli sinemanın «Alaturka» ve «Çalma» ürünlerini, belirli bir ölçüde de (estetik yetersizlikleri, sorunları güçlü bir biçimde koyamayışları yönünden) Yenilikçi yönetmenlerini eleştiren, ve büyük bir bölümü halka dönük olan aydınları, batının sömürge jandarması saymak, toplumundan kopmuş Osmanlı aydınları ile aynı sıraya koymak, tek kelimeyle alıklıktır. Bilim adamlarının araştırmalarında böyle bir aldatmacaya dayanak olabilecek tek önerme yoktur.

Türk halkının değil bütününü, kasabalarda yaşıyanların bile çoğunluğunu temsil etmiyen bugünkü bozuk sinema düzenini eleştiren halka dönük aydınları, kişisel yetersizliklerinden söz açıyorlar diye gülünç paraleller kurarak suçlamak isteyenlerin gerçek yerlerinin nerede bulunduğunu zaman gösterecektir. Burada belirtmek istediğimiz ikinci gerçek, doğrularla sanat arasındaki ilişkidir. Ülkemizin toplumsal yapısını, uygarlık geçmişini bilmek, kendi kişiliğini bu gerçekler içinde yaratmak, yukarıda da söylediğimiz gibi elbette her aydının görevidir. Ancak, bütün bu gerçekleri bilmenin değerli bir sanat eseri yaratmaya yetmediğini söylemek bile yersizdir. Kişiyi gerçeklere yöneltir bütün bunlar. Ama sanatçı yapmaz. Bunu anlıyamıyanların, o bilimsel doğruları da anladıkları çok kuşkuludur. Sanatın ve bilimin yasaları aynı değildir. Ve sanatın en doğru yasaları, romanlarla, şiirlerle, resimlerle, filmlerle yazılır. Gülünç, suçlamalarla değil.

Türk sinemasının dürüst mensupları, bilim adamları ve bütün halktan yana olanlar, niyetlerini bir türlü anlıyamadığımız bu bulanık su avcılarının kendilerini temsil etmediklerini bir an önce belirtmelidirler.

akad'ın catastrophe'u

hudutların kanunu

ali gevgilili

LUTFİ Ö. AKAD'ın **«Hudutların Kanunu»** Türk toplumsal yapısında belirli bir **catastrophe**'un doğuşuna tanıklık eder.

Film, bir Güney Doğu ilinde, bir kaçakçının ölümüyle başlar. Sıradan bir günde, çok sıradan görünen bir ölümle... Ama, **«Hudutların Kanunu»** bu çok sıradan görünüşü, sonradan, tümüyle bir **«düzen»** sorunu olarak, genel bir sonuca götürecektir:

«Bir kaçakçının ölümü, varolan koşullar altında ancak bir başka kaçakçının doğuşu demektir, ya da, ölüme doğru yeni bir serüvenin başlayışı...»

Bu sonucu kaçınılmazlaştıran; kişisel trajedinin ardındaki yarı feodal-yarı kapitalist bir düzende yürüyen ekonomik ilişkiler bütünüdür. Söz konusu olan da artık toplumsal bir trajedi ya da çok daha büyük gelişmelere gebe, yeni bir catastrophe'dur.

Film, klasik bir trajedi yapısında, iki yanlı bir gelişim gösterir.

Ölen kaçakçının yerini daha o gün, genç kardeşi Hıdır (Yılmaz Güney) alacaktır. Ne var ki, Hıdır jandarmanın boş bulunmasından da yararlanarak o gece yaptığı büyük kaçakçılığı tekrarlamaktan bütün film boyunca kaçınacaktır. Büyük bir toprak ağasının, zor duruma düştüğü için çok iyi tekliflerde bulunan bir kaçakçı patronun, giderek, kendi işsiz arkadaşlarının ağır baskıları karşısında bile, Hıdır direnen bir insan olarak, boyun eğmeden ayakta duracaktır. O arada, genç jandarma yüzbaşısı ile aralı ama dostça br ilişkiyi sürdürecek; çevresindekilerin karşı koymalarına aldırmayıp köyünde bir okul açılmasını sağlıyacak, üstelik, köye gelen genç kadın öğretmene (Pervin Par) hiçbir zaman açıklanmamış bir sevgiyle elini uzatacaktır. **«Kaçakçı olmamak»** için giriştiği kişisel savaşta, ağanın yıllardır ekmeyip boş tuttuğu geniş topraklarda yarıcı olarak çalışmayı bile göze alacaktır Çevresine ve bir yerde doğrudan doğruya kendi kaderine karşı verdiği bu savaş oluşurken, 6 yaşlarındaki küçük oğluyla da arkadaşça bir ilişkiyi geliştirecek; onu okutup, kendinden ayrı bir kadere eriştirmek için yiğitçe didinecektir. **Oysa, bütün bunlar kopacak büyük kasırganın belirtilerinden başka bir şey değildir.** Yarıcı değil, «kaçakçı» Hıdır'ı isteyen bugünkü düzen ya da üretim ilişkileri, ekili topraklarını alt üst ettirecek, küçük okulu yakıp yıktıracak, giderek, en yakın arkadaşının (Tuncel Kurtiz) tabancasını onun sırtına çevirtecektir.

Bundan sonra herşey kendi trajik sonuna doğru hız alacaktır. Hıdır, boyun eğmek istemediği koşullara karşı, bu kez devlet'in de boyun eğmiyeceği kişisel yollardan, **«kendisi kanun olarak»** bir çözüm yolu arayacaktır. Film biterken, ağayı da, adamlarını da temizleyen Hıdır, kaçmağa çabaladığı sınırın öte yanında, genç yüzbaşının (Atilla Ergün) çaresiz bakışları önünde, patlayan mayınların altında, küçük can yoldaşının kolları arasında can verecektir.

«Hudutların Kanunu» nun bir yanında, genç Hıdır'ın ve Hıdır gibi topraksız, bilgisiz, işsiz, bütün bunların etkisiyle de işlerin en kolay ve acımasızı olan kaçakçılığa kaçınılmaz bir biçimde itelenmiş bütün öteki Güney Doğu sınır köylülerinin, ağa, kaçakçı patron ve kendisinden hâlâ çok uzak olan devlet'le çok yönlü ilişkileri, öte yanındaysa, çocuk ve adamın bireysel yakınlaşması oluşur.

Bu ikinci yan, rejisör olarak **Lütfü Ö. Akad**'ın duyarlığının bir parçasıdır. Hemen hiçbir filminde kendisini bütünüyle mekanik bir işleyişe koyvermeyen Akad, **«maddeler dünyasının bir ozanı»** olarak, gerçeğin en sert köşelearasında apansız beliriveren şiiri yakalamaktaki o büyük kişisel tavrını, **«Hudutların Kanunu»** nda kusursuz bir denge içinde ortaya koyar. **Küçük çocuk, yalnız ve çaresiz Hıdır için, dayandığı derin anlamlarla insancıl bir sığınaktır; yabancılaşma karşısındaki son ışığın, dimdik ayakta duran öz'ün, kurtuluş ve özgürlüğün belirtisidir.** Hıdır, olaylar yoğunlaştıkça, bu umut ışığını ayakta tutmağa özellikle çalışacak ve insanoğlunun bitmeyen kavgasının bir belirtisi olarak, O'nu, içine düştüğü çemberi kıracak devrimci bir tohum gibi, yeni sınırlara, yeni kıyılara ulaştırmağa savaşacaktır.

II

Oysa, düzenin kendisinden doğan ilişkiler ve temel çelişmeler Hıdır'ın kişisel savaşını, toplumun temel yapısında kişisel olmaktan çıkıp genel bir dinamizm niteliğini alana dek, yenilmeğe mahkûm etmiştir. Buna rağmen, **«Hudutların Kanunu»** karamsar bir film de değildir; zira, yeniliş içinde bile değişen, üstelik köklü olarak değişmekte olan bir şeylerin varlığına tanıklık etmektedir. **Bu yanıyla,** «Hudutların Kanunu» **toplumun alt yapısında beliren yeni bir diyalektiğin, yarın adına umutlarla dolu bir başka diyalogun filmidir.**

Hıdır, filmin daha ilk bölümünde, kendisini belirli bazı çelişmelerin içinde bulur. Bir yanda, ağabeysinin ölümü gibi kişisel ve insancıl bir olay ve bu olayın kendi içinde yarattığı çatışmalar vardır. Bu, O'nu, öncelikle **«intikam»** düşüncesine yöneltebilecek bir durum da olabilir. Daha işin burasında film bize, Hıdır'ın, ağabeysinin ölümünden birey olarak kimseyi sorumlu tutmadığını gösterir. Hıdır, bu ölüme kişisel bir gözle bakmaz. Ortada bir sorumluluk varsa, bunun, ağabeyini öldürten devletten de çok, onu bu işe koşan kaçakçı ağasına düştüğünü sezinler. **Durumu Hıdır'ın bir** «düzen» **sorunu olarak görebilmesi, aslında, olayın en önemli yanıdır.** Genç adam bunu salt bir sezgi olarak değil, kendisiyle bir yerde en amansız savaş durumundaki jandarma yüzbaşısıyla olan ilişkilerinde bilinçle de ortaya koyacaktır.

Bakışın bireysellikten çıkışı, öznelden bu nesnele geçiş, nesnel gerçeği görüş, XX. yüzyılın nihayet ikinci yarısında Türk toplumunun alt yapısında beliren en önemli değişimin de tutarlı bir tanımıdır. Toplumun geleneksel alt yapısı artık çatlamakta ve onu ileride köklü dönüşümlere götürecek olan bir iç dinamiğin ilk öncüleri, kendi içinden ama kendisine karşı belirmektedir.

Film boyunca Hıdır'ın tutumu, böyle bir değişimin ögelerini gün ışığına çıkarır.

III

«Hudutların Kanunu» özellikle Anadolu'ya ilişkin yanlarıyla, bugünkü Türk toplumunun temel çelişmeleri üstüne de ilgi çekici bir filmdir. Açıktır ki, çelişmenin şu ya da bu güç yörüngesinde olması, toplumdaki kavganın yönünü de kararlaştıracaktır. Öyleyse, hangi güçler arasındadır, bugünkü Türk toplumunun temel çelişmesi?...

1. Toplumcu niteliği ağır basan **Osmanlı** yapısında, daha XVI. yüzyılda yeryüzünde yeni kıtaların bulunması, elde edilen yeni ülkelerin altın, gümüş, elmas gibi bütün zenginliklerinin sömürgecilik yoluyla akıtıldığı bazı Batılı ülkelerin dünyada birden egemen ekonomiler olarak belirmesi, dünya ticaret yollarının değişmesi, şiddetli enflâsyon ve modern kapitalizmle sömürge ticaretinin gelişmesi gibi büyük bir dış dinamiğin etkisi altında (1), Anadolu'da ilk toprak ve sermaye feodalleri belirirken görülmemiş bir şiddete ulaşan **«kapıkulu-halk çelişmesi»** bugünün Türkiyesinin de hâlâ temel çelişmesi midir?

2. Yoksa, özellikle 1839 **«Tanzimat-ı Hayriye»** ıslâhatı, 1849 **«Ahkâm-ı mer'iye yahut Kanun-u Sultanî»** si, 1858 **Osmanlı Arazi Kanunnnâmesi** ile birlikte, yine çok yanlı yeni bir dışsal dinamiğin de zoruyla, Türkiye'nin toplumsal düzeninde egemen sınıf olma yoluna giren **sermaye ve toprak feodalleri,** hele Cumhuriyet ve İkinci Dünya Savaşı ertesinin demokrasi döneminde **«kapıkulu»** sınıfını çoktan bir yana iteleyip, halkın karşısında en temel çelişme olarak mı ortaya çıkmıştır?

«Hudutların Kanunu» nda gelişen ekonomik ve sosyal ilişkiler bütünü, son yılların bu çok tartışılan sorununa, kendi açısından, gerçekçi karşılıklar getirir. Filmde, kaçakçı olmamak için direnen Hıdır, genç subayla öğretmenin, **kapıkulu**'nun bu eski iki prototipinin olanca desteklerine rağmen, ağa ve kaçakçı patron önünde eğilirken, **sermaye ve toprak feodalitesi karşısında kapıkulu ancak çaresiz bir güç olarak belirir. «Kapıkulu»,** ilişkilerin yönünü **«tayin eden»** güç olma durumunu artık yitirmiş ve çatışmanın temelindeki ana etken olmaktan çıkarken, kendi için de önemli bir nitelik değişikliğinin eşiğine gelmiştir Eski kapıkulu sınıfı artık ya halkla özdeşleşmek ya da bir sınıf olarak ortadan silinmek durumundadır.

Hıdır karşısında, bir programın somut ögeleri yerine, ağzında bazan hâlâ iğreti duran sözlerle, ürkek ve çokluk bir o kadar da tutarsız bir tavırla ortaya çıkan genç subay, gerçeğin iyi bir yansımasıdır... Genç adam ancak **«kaçakçılık yapmıyacaksın, çalışacaksın, toprak ekeceksin»** diyebilmektedir. Ekilmesi için göstereceği yer, en büyük kaçakçı ağasının toprağı, Hıdır'a düşerse **«yarıcı»** olmaktır. Jandarma subayı burada belki elinde az şeyler bulunan bir güçtür. Ama, o gücün genel durumuna da uygun bir durumdur bu.

Bununla birlikte, toplumun yeni egemen sınıfı da, kendi çelişmeleri içindedir. **Çatışma, bir yanda Hıdır - büyük ağa örneğinde olduğu gibi emek - sermaye çelişmesi olarak belirirken, öte yanda da ağa kaçakçı patron arasındaki**



rekabetle kapitalizmin bir iç çatışması niteliğini de alır. Sınırdan geçirilmesi gereken sürülerin kârının yarısını Hıdır'la arkadaşlarına bırakmak zorunda kaldığı son bölümde kaçakçı patronun, yere göğe, dağa taşa **«verdim oğul... verdiiim!»** diye sevinçli olduğu kadar acılı haykırışları, düzenin bir yerden sonra doğrudan doğruya egemen sınıfı belirli bir çıkmaza soktuğunun somut bir belirişidir.

«Hudutların Kanunu» köylü ve kaçakçı olarak Hıdır'ın serüvenini sonuna götürürken, seyircinin bilincinde bir gerçek iyiden iyiye yer eder: Üretim ilişkilerinde yön veren güç toprak ağası ya da kaçakçı patron oldukça ya da üretim ilişkileri yarı feodal - yarı kapitalist niteliklerini korudukça, halk karşısındaki bu en temel çelişme sürüp gittikçe; topraksız köylülerin bilinçli bir temsilcisi olarak **Hıdır'ın, bu bilinçlenme köylülerin yaşayan gerçeği** (ya da politik eyleminin temeli) **olana dek, genel bir kurtuluşa erişmesi mümkünsüzdür...**

Bu trajik sona rağmen, Hıdır, olumlu ve olumsuz yanlarıyla yarının umut veren bir öncüsüdür de... **Kendilerine artık yeni birer kimlik aramakta olan subayın katı ama dürüst, öğretmenin, kadınlığından da doğan sıcak ve yakın ilgisi, toplumun nihayet halkla özdeşleşmeye çalışan ilerici güçleri olarak, Hıdır'dan açık karşılıklar alır.** Özellikle, kökleri Hıdır'da olan, ama içinde Hıdır'ın da ötesindeki çok şeyin tohumlarını taşıyan küçük çocuk, **halk-ilerici aydın işbirliği** yolundaki yeni bir oluşun belgelerini verir. İkisi de, kendilerine uzanan ellerde, bir gün onları ülkenin gerçek sahipleri yapacak **«çıkarsız»** bir tutumun belirişini görürler. Aralarındaki tarihten gelen sınırsız uzaklığa karşılık onları yaklaştıran bu ortak gerçek, Hıdır'ın bilinci, çocuğun yarınıdır.

Akad'ın filmi biterken, çağdaş Türk toplumunun temel çelişmelerinin sert köşelerle varlığını duyurduğu böyle bir panorama belirir. **Sermaye ve toprak feodalitesi, insana kurtuluşunu getiremeyen düzeniyle kendi çıkmazlarını derinleştirir ve ara tabakalar halk önünde, onunla ödeşleşmeye doğru yeni bir diyaloga hazırlanırlarken; halkın bir parçası olarak Hıdır, kötüyle iyinin, doğruyla yanlışın o başdöndürücü diyalektiği içinde, kesinlikle** «karşı koyan» **bir tavır alır ve** «eylem» e **dönüşür.**

Bu, bir **mikro - catastrophe** değilse nedir?

IV

«Hudutların Kanunu», Türk sinemasında daha önce de anlatılmağa çalışılmış olan bir konuya, içeriğindeki bu tutarlılıkla; örgüsü sağlam kurulmuş, temelindeki çelişmeler ve nedenler iyi belirlenmiş bir bakıştır. **Lütfü Ö. Akad-Yılmaz Güney ikilisinin senaryosu bu niteliğiyle Türk sineması için bir aşamadır.** Buna, bir de, diyalogların belirli bir sadelik içinde eriştiği o büyüleyici etkililiği eklemeli...

Ama, içerikle ilgili bu araştırmada, belirtilmesi gereken iki önemli eleştiri var :

1. Özündeki tutarlılığa karşılık, **«Hudutların Kanunu»** sorunun politik yanına değinmemekle, kendisini eksik bırakıyor. Oysa, bugünün Türkiyesinde Hıdır'ın ve Hıdırların savaşını, **toplum yapısında nitel ve nicel bir değişikliğe doğru** götürmek isteyen yeni bir **siyasal eylem** başlamıştır. Hıdır'a **el** uzatan bu demokratik eylem, onun en büyük dostu olduğu kadar, uzun sürede biricik kurtuluş yoludur da... **Sansür** burada film için başlı başına bir sorun olmakla birlikte, **«Hudutların Kanunu»** nun bu oluşa hiç olmazsa **«örtülü»** bir yaklaşımı olmalıydı. **Artık toplumun alt yapısına ulaşma yolunda olan halkçı, demokratik eylem, son 200 yıllık savaş boyunca kabuktaki en coşkunluk verici çatlağın da yaratıcısıdır, aslında...**

2. Hıdır birey olarak savaşını sona erdirip, ve adamlarını ortadan kaldırdıktan sonra **«Hudutların Kanunu»** nda bir boşluk doğuyor. Flm, trajedi geleneğine de aykırı olarak, Hıdır'ı ölümüne dek izliyor. Oysa, bu **ölüm** artık belirli ve kaçınılmazdır. Sinemada ayrıca gösterilmesinin duruma katabileceği çok az şey var. Üstelik, küçüğün o ana kadar yanında kaldığı öğretmeni bırakıp, çocukla adam arasındaki büyük sevginin somut bir belirtisi olarak, Hıdır'la birlikte sınıra doğru kaçması da, üstünde tartışılması gereken bir son... Bu davranış, çocuğun Hıdır gerçeğinden kopmamasıysa; **kendi köklerini unutup, eski kapıkulunun yavan bir parçası olmaya karşı çıkmasıysa,** olumlu sayılabilir. Ama, **«Hudutların Kanunu»** nda bu yorumun niteliği tam olarak belirmiyor.

Catastrophe'un öteki yüzünde bunlar var.

V

«Hudutların Kanunu» özü kadar, biçimiyle de, Türk sinemasının en büyük rejisörünün, en iyi, en olgun filmi.. «Hudutların Kanunu» nu **Lütfü Ö. Akad** yer yer realist, naturalist, trajik ya da epik ögelerle, **belirli bir duruluk** içinde geliştiriyor. Görkemli, coşturucu bir duruluk bu... Gösterişe hiç yer vermeyen bir sinema adamı olarak Akad, bu duruluğun içinde şaşırtıcı bir gerilime, derin bir etkileme gücüne ve büyüklüğe ulaşıyor. Ne **Osman F. Seden**'in bütün kişisel deyiş özelliklerine karşılık içine düştüğü mekanizm; ne **Memduh Ün**'ün **«küçük adam»** romantizmi yaratmak için başvurduğu ucuz melodram ortamı; ne **Atıf Yılmaz**'ın kuruluğu ne de **Halit Refiğ**'in iyiden iyiye artan sığlığı... **Akad,** maddeler dünyasının gerçek bir oaznı olarak, yaşantının en yalın yanlarıyla, çevrenin, doğanın ve herşeyin müthiş bir cümbüşünü soluk kesici bir ustalıkla veriyor.

Türk sinemasının daha önce ancak **Metin Erksan**'ın **«Susuz Yaz»** ı ile, ulusal olduğu kadar evrensel bir sinema yolunda giriştiği denemeye, **Lütfü Ö. Akad** «Hudutların Kanunu» ndaki çalışmasıyla yeni derinlikler getiriyor. Olaylar kadar durumları da belirli bir yalınlık içinde verebilmek, üstelik bu sade anlatım özelliğinin yarattığı genel etkiyle, **duygunun, öfkenin ya da başkaldırmanın en katıksızını elde edebilmek, Akad'ın işi..** O'na **«doğal'ın sinemacısı»** da denilebilir. Ne tümüyle epik, ne tümüyle naturalist ya da realist... Bütün bu anlatım özellikleri Akad'ta, kendi ulusal niteliklerine uygun, tekdüze olmayan ama özgür ve tutarlı bir bileşime kavuşuyor. Akad, örneğin, sokaklarda **«hâtıra fotoğrafı»** ya da **«vesikalık resim»** çeken gezici fotoğrafçıların o ne çok ışıklı, ne de çerçeveleme tekniğinin klâsik biçimlerine uymayan yapmacıksız ve sıcak esprisiyle, çağdaş anlatım araçlarının en etkilisi sinemanın tanıdığı bütün anlatım olanaklarını ayni anda değerlendirebiliyor.

Akad'ın bir başka büyük özelliği de, bütün film boyunca bir belgeci gibi doğal çevrede çalışması... Urfa, kargacık burgacık sokakları, kapalı çarşısı, açık hava lokantalarıyla ya da köy ve kır, tarlada ekim ve her yanıyla toprak **«Hudutların Kanunu»** nda, zorlu **bir** çabayla,



gerçeğin yalın bir kesiti olarak beliriyor. **Bu yanıyla Lütfü Ö, Akad, Türk sinemasının en titiz, en dikkatli, en bilinçli sanatçısıdır.**

Akad'ın yaptığı bir kaçakçılık filmi. Ama kurşunları bir yağmur gibi de harcamıyor, son büyük kargaşalığa dek... **Türk toplumuna, kendisinde daha bulunmayan ölçüde şiddetli bir dinamizmi** - Batı sinmasının Türk sineması üstündeki en kötü etkilerinden birisi budur - **uygulamaya çalışan öteki** «hızlı» **filmlerin aksine, Akad'ta şiddet ögeleri birden oluşan ve kaybolan kısa patlamalar; durgunluğu apansız sarsan şiddet belirtileri ve sonra yine sessizlik... Türk toplumunun bugünkü geçiş dönemi için, çok uygun bir tempo bu.**

Lütfü Ö. Akad Türk sinemasında filminin hemen her bölümünü bir bütün olarak, ayni değerde kurabilen belki de tek rejisördür. Bu arada, **en küçük yan tipleri bile belirli bir titizlikle çizer.** Yerli sinemanın en kötü niteliklerinden olan **«tümüyle uydurma»** kişilerin, ya «çok iyi» ya da «çok kötü» olarak beliren **«tek yanlı yaşamayan»** tiplerin yeri yoktur **Akad** sinemasında... Akad'da insanlar, bütün çelişmeleriyle birlikte gün ışığına çıkarlar. **«Hudutların Kanunu»** nda **«acınacak»** hiç kimse yok ve her oyun bir küçük şaheser.

Bir de, tek başına Yılmaz Güney... O kavruk yapı, Hıdır'ın trajik yaşantısına unutalmaz boyutlar getiriyor. **Ölçülü, dengeli, büyüleyici bir oyun...**

Herkesi kutlamalı **«Hudutların Kanunu»** için. Akad ustadan yapımcısına, Güney'den en küçük figüranına dek herkesi...

VI

Lütfü Ö. Akad, benim için, yılda 250 ye yakın film çeviren Türk sinemasının, kapıların dışında bıraktığı en yüce sinemacısı ya da Türk Sineması'nın **«sürgün»** ü, **«korkunç çocuğu»... Sovyet Sineması**'na **Vigo Renoir** ikilisinin yaptığı kaynaklık neyse, **Akad** da Türk Sineması için böyle. **Akad, kendisini istemeyen bir kötü sinemaya, ona rağmen, kurtulabileceği çıkış yollarını getiriyor;** o sinemacılar bunu anlıyabilirlerse...

VII

Türk Sineması'nı sevmeyi **Akad**'la öğrenmiş bir yazarın coşkunluğu, bu yazıdaki duyarlığın tek özürüdür.

---

1) Ömer L. Barkan, **XVI. Asrın İkinci Yarısında Türkiye'nin geçirdiği İktisadî Buhranların Sosyal - Yapı Üzerindeki Tesirleri**, s. 17 - 36, **«İktisadî Kalkınma'nın Sosyal Meseleleri»** (İstanbul, Ekonomik ve Sosyal Etüdler Konferans Heyeti Yayınları; 1964).

uygulamaya geçsek...

jak şalom

Türk Sineması üzerinde yazılanlar, bu konuda başka yazılara artık «son günlerde...» diye başlamak yerine ancak «son aylarda...» gibi bir girişle başlamak olanağını bırakıyor yazara. Kuşkusuz yararlı ama o denli uzun, karmaşık ve içinden çıkılamayacak yazılar yazıldı, konuşmalar yapıldı, düşünceler söylendi ki, acaba bundan sonra konunun aynı biçimde sürmesi hep yararlı olacak mı diye düşünüyorum. Bir tartışma açıldığında taraflar önce düşüncelerini ileri sürerler. Karşı tarafın düşüncesini öğrenen taraf ona ya da tarafsız olanlara kendi düşüncesini aşılamaya, kabul ettirmeye çalışır. Bunu kanıtlar gösterérek yapar. Sonunda ortaya bir durum çıkar. Bir tarafın düşünce yönteminde sakat bir nokta bulunduğu, savunduğu düşüncenin bu yüzden bir anlamı olamayacağı görülür. Tartışma sonuçlanır. Sonuçlanmayıp, diğerinin savunduğu düşünceleri kabul etmek istemeyen tarafların biri haklı, diğeri haksız olarak ille de kendi düşüncelerini karşısındakine kabul ettirmeye çalışması tartışmanın yararını ortadan kaldırdığı gibi, bir «sağırlar konuşması» durumuna sokar.

Eleştirme, yapısı bakımından yıkıcı bir etkinliktir. Eleştirmecinin kullandığı sözler, yazdığı yazılar, bir düşünceyi yıpratmaya, bir sav'ı çürütmeye yöneltilmiştir. Kendisi bunu yaparken çoğu zaman yıkıcıdır. Yıkmak istediklerinin yerine ne gibi şeylerin gelmesi gerektiğini söylemez. Kimi zaman söyler, düşündüklerini iyi ortaya koyamaz, kimi zaman söyledikleri gerçekleşebilecek şeyler değildir. O zaman eleştirdiklerinin karşısında kişi onuruyla bağdaşamayacak bir durumda kalakalır. Böyle bir duruma düşmemesi için ortaya yapıcı, somut çalışmalar koyması gerekir. Bu öyle bir kapışmadır ki sahte, yanlış olan ergeç ortaya çıkar: «Kötü şeyler üzerlerini bütün dünya örtse kendilerini yine belli ederler».

Türk Sineması üzerinde tartışılan şeyler artık uygulama evresinde karşıkarşıya gelmelidir. Türk filmini yapmanın zamanı gelmiştir. Genç sinemacılar konuşmaktan çok film yapacaklardır. Düşündüklerini, söylemek istediklerini filmlerinde söyleyeceklerdir. Beğenmediklerinin karşısına filmleriyle çıkacaklardır. Filmleriyle konuşacak, onlarla anlatacak, ileri süreceklerdir. Yapacakları filmlerin eni, biçimi önemsiz olacaktır. Önemli olan, getirecekleri dengeli düşüncelerdir. Bu filmler ne pahasına olursa olsun gerçekleşecektir. Doğruyu söyleyen tutunacak, diğerleri yok olup gideceklerdir.

Yeryüzünün binbir yerinde, her yıl genç sinemacılara kendilerini gösterme olanaklarını tanıyan sayısız şenlikler yapılır. Bu şenliklerin yöneticileri her ülkeden sinemacıları herşeyden önce ülkelerini tanıtan, sorunlarını yansıtan filmlerle şenliklere, yarışmalara katılmaya çağırırlar. Film yapmanın maddi olanaklarını ellerinde bulundurmayanlara yardım ederler. 4. Uluslararası Knokke - Le - Zoute Deney Filmi Yarışması yöneticileri, yarışmaya katılacaklara boş film yardımı yapacaklar, filmleri ücretsiz yıkayacaklar. Tours, Mannheim, Karlovy - Vary, Pesaro, Bergamo, Cinestud şenlikleri her yıl birçok genç yönetmenin kendilerini göstermelerine, ülkelerinin sinemalarını tanıtmalarına sahne oluyor. Bu yıl Amsterdam'da yapılan «Cinestud 67» Uluslararası Öğrenci Filmleri Şenliği'ne 27 ülkeden 160 film katıldı. Birinci ödülü paylaşan filmlerden birinin yönetmeni Polonya'da Lodz Film Okulunda okuyan bir Türk'tü: Feridun Erol. Halbuki Norveç'ten Avustralyaya, İspanya'dan Hindistan'a, kadar uzanan bu 27 ülke içinde Türkiye'nin adı geçmiyordu. Katılan filmler arasında süreleri yalnızca 50 saniye olanlar da bulunuyordu.

Birinci ödülü paylaşan filmlerden birinin uzunluğu 10 dakika, diğerininki ise 7 dakika idi ve her ikisi de 16 mm. lik siyah - beyaz filmlerdi. İkincisi sessiz idi. Bununla beraber ülkesine bir birincilik kazandırıyordu. Çünkü ulusaldı. İkinci Dünya Savaşı sonunda Polonya'daki işgal ordusu ile partizanlar arasındaki mücadeleyi yansıtıyordu.

Yarışmaya katılan filmlerin çoğunun yönetmenleri, senaryo yazarları, görüntü yönetmenleri ve kurguyu yapanları aynı kişiydi. Bütün filmlerin uzunluklarının toplamı yalnızca 34,5 saat idi. Avrupa'da çevrilen uzun metrajlı tek bir filmin ilk çekimleri de o kadar tutar. M. Antonioni son filmi «The Blow - up» ın bir sahnesini tam yirmibir kere çekti. Öte yanda genç sinemacılar 50 saniyelik, 3 dakikalık, 7 dakikalık filmler yapmaktadırlar. Kullandıkları makineler 70 milimetrelik, süpersinemaskop objektifi olanlar bir yana, hatta 35 milimetrelik makineler bile değildir. Kimi zaman 16 mm. ile kimi zaman 8 mm. ile çalışmaktadırlar ama ÇALIŞMAKTADIRLAR.

Önümüze çıkacak güçlükler neler olursa olsun onları yenmeli ve yukarıdaki örneklerden kuvvet alarak filmlerimizi yapmalıyız. Bundan sonra yapılacak tartışmaların hiçbir yarar sağlamayacağı bellidir. Söylenen sözler kesilmeli, yazılanlara nokta konmalıdır. Susalım, dikkat...

ulusal sinemanın varoluş savaşı

tanju akerson

Azgelişmiş ülke deyimi, ülkemiz kamu oyunda son yılların en çok kullanılan deyimlerinden biri.. Türk toplum yapısını çözüm bekleyen çeşitli sorunları azgelişmişliği doğuran sosyal gelişim süreci içinde inceleniyor, çıkış yolları aranıyor giderek politik mücadelesi yapılıyor. Azgelişmişlik olayının sanat ve kültür alanlarına uzanan sonuçları üstüne yapılan araştırma çabalarının bugünedek yapısı gereği sosyal oluşumla en güçlü bağa sahip sinemayı kapsamına almaması çelişik bir durum yaratmakta..

Türk sinemasının sosyal bir kurum olarak hangi süreç içinde oluştuğu, Türk sinemasını elinde tutan kişilerin sınıfsal özelliklerinin hangi koşullar altında halkla buluştuğu, aydınların sözcülüğünü yapan sinema yazarlarının hangi nedenlerle halka karşı olmak durumuna düştükleri gibi sorunlar tartışılmadıkça Türk sineması üstüne yıllardır sürdürülen sağırlar dialogu gene sürüp gidecek, hiçbir çözüm yolu bulunamayacaktır. «Ulusal sinema», «gerçekçi film» gibi efsaneleşmiş deyimlerin gökten yere inmesi, sinema olayını öbür sosyal kurumlarla olan dialektik bağlarıyla birlikte azgelişmişlik sürecine oturtmakla mümkündür. Azgelişmiş bir ülkenin tüm sosyal kurumları ulusal olma savaşı vermektedir. Her sosyal kurum gibi sinema da azgelişmiş çemberini kırma, çağdaş uygarlık düzeyine varmada topluma katkıda bulunmak zorundadır. Afrika'dan Lâtin Amerika'ya dek uzanan azgelişmiş ülkeler topluluğunda ulusal sinema yaratma uğraşına yabancı kalmıştır Türk sinemaseverleri. Azgelişmiş ülke sinemaları uluslararası film şenliklerinde ilgi uyandırırken yurdumuzda tek bir Brezilya, Arjantin, Cezayir vb. ülkelerin filmleri gösterilmemiştir. Oysa daha geçenlerde Kartaca film şenliğinde birinciliği adını bile çok az kişinin duyup işittiği bir ülkenin, Senegal'in yarışmağa gönderdiği filmin kazandığını hatırlatalım. Çağdaş sinemanın evrensel özelliklerine gelişmiş ülkeler kadar azgelişmiş ülke filmciliklerinin de yaptığı katkıyı bilmek zorundayız. Türk sineması ulusal olma savaşı verirken aynı savaşın içinde bulunan azgelişmiş ülke sinemalarından geniş ölçüde yararlanacaktır. Ulusal sinemanın varoluş savaşı azgelişmiş ülkelerde nasıl yürütülmektedir, savaşı yürütenlerin düşünceleri nelerdir?

Üç yıl önce uluslararası Karlovy Vary film şenliğinde yapılan açık oturumda çeşitli ülkelere mensup delegeler sinemanın sorunlarını tartışmışlar, bu arada azgelişmiş ülke sinemacıları da düşüncelerini açıklamışlardır. Hindistan delegesi D. Kumar, «alınyazısını insan hayatında kesin etken olarak kabullenemeyiz. Sinema boyuneğişe karşıgelişi dilegetirmelidir. Sinemada yaratıcılık ve düşünce toplumun etkisi altında olduğu gibi sanatçı da sanatın hayattan koparılmayan sosyal koşullarını gözönüne almalıdır. Sanat herzaman toplumun bir parçası olarak kalacaktır. Birey tekbaşına kaldığında anlamını da, gücünü de yitirir» demiştir. Meksika delegesi G. P. Lantara ise sinemanın doğuşunun özgürlük ve devrim demek olduğunu, çağımızda hızlı bir gelişim gösterdiğini, sinemanın amacının insanı erdemli, özgür kılmak olduğunu ileri sürmüştür. Arjantin sinema enstitüsü müdürü Cesar A. Carossi iki yıl önceki Berlin film şenliğinde ziyareti sırasında bir basın toplantısı yaparak şu konular üstünde durmuştur : «Sinema enstitüsü yurt gerçeklerinden ayrı ele alınamaz. Arjantin'in her köşesinde çeşitli sorunlara çözüm yolları bulmak için çalışılmaktadır. Biz sinema enstitüsü olarak filmcilik alanında hertürlü eğilimin özgürce ele alınmasından yanayız. Ülkemizin sinema endüstrisini koruma kanunu elverişli şartlarla kredi almamızı sağlamaktadır. Halen ülkemiz sinema salonları arjantin filmlerine geniş yer vermektedir. Nedeni seyircinin kendisiyle ilgili konuları işleyen filmlere gittikçe daha fazla yaklaşmasıdır. Birçok arjantin filmi yabancı filmlerden daha çok gelir getirmiştir.» Gene Arjantin sinemasının genç kuşak yönetmenlerinden Manuel Antin Batı sinemasının Arjantin sineması üstüne etkisini şöyle açıklamaktadır: «Avrupa filmlerinin Arjantin sinemasını belirgin biçimde etkilediğini sanmıyorum, Arjantin sinemasının kendine özgü bir yanı var. Buna karşılık Batı kültürünün etkisi - öncelikle Fransız sinemasınınki - fazlasıyla görülmektedir. Bu etki kendisini konuların işlenişinde göstermektedir. Konular tipik Arjantin sorunlarını kapsar, ülkemizin sorunlarını taşır, ancak işlenirken kazandığı biçim Avrupa'da aktüel olandır. Bu biçim, doğrudan doğruya çağdaş dünya ile olan ilişkiye bağlı sanıyorum.» «Yeni Sinema» nın isim babası Brezilya sineması, azgelişmiş ülke sinemaları içinde adından en çok sözettireni.. Brezilya toplumunu azgelişmişlikten kurtarma savaşında devrimci tutumlarını fonksiyonel bir sinema anlayışı içinde gerçekleştirmeğe çalışan genç yönetmenler topluluğu ilginç yapıtlar koyuyor ortaya.. (Örnek olarak Ruy Guerra'nın «Oz Fuzis-Silâhlar» gösterilebilir. Köylü sınıfının gerikalmışlığını gelenek, görenek, din gibi üstyapısal unsurlar içinde idealize etmeden işleyen bir film, «Silâhlar». Guerra, geri tarımsal yapının koşullarına köylü sınıfının kaderci bir tutumla boyuneğişini gösterir, ancak filmin sonunda birden devrimci bir eyleme doğru yöneltir. Guerra anlatım biçimi kadar bir dünya görüşünü sosyal bir soruna uygulayışındaki ustalığıyla dikkati çekmektedir) Batının toplumcu dünya görüşünü Lâtin Amerika gerçeklerine uygulama, çözüm yolu getirme uğraşını sinema sanatı aracılığıyla sürdüren «Yeni Sinemacılar» biryandan tutucu bir sinema endüstrisini öteyandan sansür engelini karşılarında bulu-

yorlar. Yeni Sinema henüz gelişmiş ülke sinemalarının öncelikle Fransız sinemasının anlatım biçimlerinden yararlanıyor. Lâtin Amerika gerçeklerini kavrayabildiği ölçüde «Yeni Sinema» nın kendine özgü anlatım olanakları bulacağı ileri sürülebilir.

Cezayir 1962 yılında bağımsızlığına kavuştuğundan beri ulusal bir sinema endüstrisi kurma yolunda çabalar göstermeğe başlamış.. Ulusal sinema bir yandan arap - islâm kültürüne dayanırken öte yandan halk yığınlarını bilinçlendirme yolunda çağının sosyal sorunlarını işlemeği amaç edinmiş. Fransız kültürünün yüzotuz yıllık etkisinin sömürgecilik ve kapitalizm dışında kalan yanlarından yararlanmakta genç Cezayir sineması bir sakınca görmemekte. Bağımsızlığa kadar Fransız sineması Cezayir ile ilgili sorunlar üstüne pekaz eğilmiş. Bağımsızlık savaşı üstüne çevrilen filmlerin bir düzine kadarı Fransız sinemacılarına ait Cezayir sineması kuruluş halinde bir sinema olarak çalışmalarını dokümanter film üzernde toplamış. Lahder Hamina'nın çevirdiği dokümanter filmler sadeliği, içtenliği en önemlisi ulusal olma niteliği şenliklerde, Paris sinemalarında büyük ilgi toplamış. Cezayir sineması konulu uzun film alanında henüz deneme aşamasında. İslâm gelenekleri ile Fransız kültürünün kaynaşmasından doğacak bir sinema üslûbunun arayışı içinde Cezayir sinemacıları. Cezayir'de sinema salonu beşyüz civarında. Ancak seyirci sayısı 1954 yılından buyana gerilemiş. Bunun nedeni Fransızların savaş dolayısıyla Cezayir'i terketmeleri. Cezayir sinemalarında amerikan ve avrupa filmleri rahatça oynamaktadır. Bağımsızlıktan sonra Cezayir sinemasının ekonomik alanda uğradığı en büyük değişiklik, Cine - Pops denilen sinema kulüplerinin kurulmasıdır. 1962 yılından bu yana 220 yerde faaliyete geçen sinema kulüpleri ilk altı ay 1200 gösteri yapmış, 60 bin üye kaydetmiştir. Bu kulüpler ulusa gerçeklere dayanan bir azgelişmiş ülke sinemasının kuruluşunda çağdaş sinemanın evrensel özelliklerinden yararlanmayı amaç edinmişlerdir. Öteyandan Cezayir Ulusal Sinema Enstitüsü Cezayir sinemasını uluslararası düzeye çıkarma yollarını araştırmaktadır.

Değişik koşullar altında varolmağa savaşan azgelişmiş ülke sinemalarının ortak hedefi bellidir: Evrensel olabilmek için ulusal olmak! Dev dağıtım tekellerinin dış pazar hegemonyası, sansür, uluslararası düzeyde film yapmağa uğraşan azgelişmiş ülke sinemaları için şüphesiz yıkıcı birer engeldirler. Azgelişmiş endüstrinin doğurduğu teknik yetersizlikler, sinema kültürüne yabancılık, aydın - halk ilişkilerinin kopukluğu ulusal sinemanın oluşumunda köstekleyici unsurlar olarak belirmektedir. Ancak ulusal sinemanın oluşumu, diğer sosyal kurumlar gibi azgelişmiş toplum yapısının tarihsel akışına bağlıdır. Varoluşa, azgelişmiş sinemanın kendi yapısında sürüp getirdiği çelişmelerin kaçınılmaz sonucudur diyebiliriz. Sinema kültürünü yayan sinema kulüpleri, sinematekler, sinema enstitüleri genç filmcilere yetişme ortamı hazırlamaktadır. Bu filmciler çağdaş düşünce akımlarını, estetik anlayışını ulusal değerlerle bağdaştırmak, insan sorununa yeni katkıda bulunacak yapıtlar ortaya koymak çabası içindedirler. Sinemanın evrensel özelliği insanlığın serüvenine yeni sorunlar getiren azgelişmiş ülke sinemalarının varlığı ile zenginleşecektir.



CIRCE/MANUEL ANTIN

KAYNAKLAR

20 şubat'tan 27 mart'a kadar çevrilen türk filmleri listesi

agâh özgüç

20) ÇILDIRTAN DUDAKLAR Yön. Dr. Alyanak / Sen. Ahmet Üstel / Gör. Manasi Filmeridis / Oy. Hülya Koçyiğit, Ekrem Bora, Gürel Ünlüsoy, (Pesen Film)

21) HACI MURAD Yön ve Sen. Natuk Baytan / Gör. Enver Burçkin / Oy. Cüneyt Arkın, Sevda Ferdağ, Muzaffer Tema, Sevinç Pekin, Senih Orkan (And Film).

22) İNCE CUMALİ Yön. Yılmaz Duru / Sen. Türkân Duru / Gör. Rafet Şiriner / Oy. Yılmaz Güney, Tijen Par, Erol Taş (İrfan Film)

23) MÜHÜR GÖZLÜ KADIN Yön. Sırrı Gültekin / Sen. Sadık Şendil / Gör. Cahit Engin / Oy. Selda Alkor, Tanju Gürsu, Suzan Avcı, Hüseyin Peyda, Altan Erbulak, Özdemir Han (Gültekin Film).

24) SİLÂHLARI ELLERİNDE ÖLDÜLER Yön. Feyzi Tuna / Sen. Sadık Şendil / Gör. Mahmut Demir / Oy. Fikret Hakan, Ekrem Bora, Hülya Darcan, Tugay Toksöz, Suna Selen, Hayati Hamzaoğlu, Hüseyin Baradan, Arzu Film)

25) BIRAKIN YAŞAYALIM Yön. Sırrı Gültekin / Sen. Safa Önal / Gör. Cahit Engin / Oy. Selda Alkor, Tanju Gürsu, Kuzey Vargın, Hüseyin Baradan, Suzan Avcı, Mine Soley (Gültekin Film).

26) KIZILCIKLAR OLDU MU Yön- Hulki Saner / Sen. Adnan Saner / Gör Mengü Yeğin / Oy. Sema Özcan, Erol Büyükburç, Avni Dilligil (Saner Film)

M A R T

27) KARIM BENİ ALDATIRSA Yön. Aram Gülyüz / Sen. Erdoğan Tünaş / Gör. Memduh Yükmen / Oy. Sevda Ferdağ, Öztürk Serengil, Gülsün Kamu, Neriman Köksal, Önder Somer, Ali Şen, Sadettin Erbil, Vahi Öz (Melek Film)

28) SEFİLLER Yön. Zafer Davutoğlu Osman Seden / Sen. Osman Seden / Gör. Necati İlktaç Kenan Kurt / Oy. Kartal Tibet, İzzet Günay, Filiz Akın, Sevda Ferdağ, Kadir Savun, Senih Orkan, Hüseyin Peyda (Kemâl Film).

29) AŞKIM GÜNAHIMDIR Yön. Nuri Ergün / Sen. Safa Önal / Gör. Necat Okçugil / Oy. Ediz Hun, Figen Say, Pervin Par, Kuzey Vargın (Er Film).

30) BENİM ADIM KERİM Yön. Yılmaz Güney / Sen. / Gör. Ali Yaver / Oy. Yılmaz Güney, Birsen Menekşeli, Yıldırım Gencer, Tuncer Necmioğlu (Şahinler Film).

31) ÇİRKİN KRAL AFETMEZ Yön. Yılmaz Atadeniz / Sen. Gör. Rafet Şiriner / Oy. Yılmaz Güney, Nebahat Çehre, Yıldırım Gencer, Nuran Aksoy (İrfan Film).

32) ÖMRÜMCE AĞLADIM Yön. Ülkü Erakalın / Sen. Bülent Oran / Gör. Orhan Kapkı / Oy. Ediz Hun, Sema Özcan, Ayfer Feray, Kuzey Vargın (Sarıkaya - Duygu Film).

33) GECEKONDU PEŞİNDE Yön. Hulki Saner / Sen. Adnan Saner / Gör. Mengü Yeğin / Oy. Erol Büyükburç, Esen Püsküllü, Sevda Ferdağ, Vahi Öz (Saner Film).

34) GENÇLİK TÜRKÜSÜ Yön. Hulki Saner / Sen. Adnan Saner/ Gör. Mengü Yeğin/ Oy. Erol Büyükburç, Esen Püsküllü, Sevda Ferdağ, Vahi Öz (Saner Film)

35) BU İŞ BURADA BİTER Yön. Mehmet Dinler / Sen. Vecdi Uygun / Gör. Cengiz Tacer / Oy. Nuri Sesigüzel, Selma Güneri, Nurlan San, Kenan Pars, Semih Sezerli (Metin Film).

36) KIRBAÇ ALTINDA - Yön ve Sen. Nejat Saydam / Gör. Melih Sertesen / Oy. Cüneyt Arkın, Selda Alkor, Esen Püsküllü, Turgut Özatay, Tunç Oral, Baki Tamer, Ali Şen (Acar Film).

37) YARALI KUŞ Yön. Mehmet Aslan / Sen. Vecdi Uygun / Gör. Cengiz Batuhan / Oy. Hülya Koçyiğit, Kuzey Vargın, Turgut Özatay, Suzan Avcı (Cen-Av Film)

38) KORKUNÇ YUMRUK Yön. ve Sen. Cevat Okçugil / Gör. Nejat Okçugil / Oy. Yılmaz Gündüz, Selma Güneri, Muzaffer Tema, Sadettin Düzgün, Erol Taş, Necdet Tosun (Luna Film).

39) BİZANSI TİTRETEN ADAM Yön. ve Sen. Muharrem Gürses / Gör. Sami Acun / Oy. Attila Gürses, Müjgân Ağralı, Ali Şen, Sami Ayanoğlu, Danyal Topatan (Atilla Film)

40) EŞKİYA CELLÂDI Yön. ve Sen. Remzi Cöntürk / Gör. Mahmut Demir / Oy. Yılmaz Güney, Nebahat Çehre, Tülin Elgin, Tuncer Necmioğlu, Danyal Topatan (Dadaş Film).

41) DEMİR KAPI Yön. T. Fikret Uçak / Sen. Yahya Benekay / Gör. Özdemir Ögüt / Oy. Hülya Koçyiğit, Salih Güney, Suphi Teknikler, Ali Şen, Nisa Serezli, Nedret Güvenç (Dede Film)

2) YOLSUZ MEMET Yön. Asaf Tengiz / Sen. Vecdi Uygun / Gör. Hayrettin Işık / Oy. Fikret Hakan, Safiye Filiz, Suzan Avcı Senih Orkan, Ali Şen, Hüseyin Baradan (Tengiz Film).

NOT Geçen sayıda verdiğimiz 20 filmlik listede bazı değişiklikler olmuştur. Önce iç-içe «iki devreli» film olarak başlanıp, sonra da rejisör Osman Seden'le yapımcı arasında çıkan anlaşmazlık yüzünden yalnızca «Ağlayan Kadın» bitirilmiş, «Kahveci Güzeli» ise çekilmemiştir Ve Osman Seden'in yarım bıraktığı «Ağlayan Kadın» ı da Semih Evin tamamlamıştır. Ayrıca «Ölürüm de Ayrılmam», Mühür Gözlüm» olarak isim değiştirmiştir düzeltiriz.

HABERLER

Ülkemizde gerçeklere tanık olacak ve bu gerçeklerin kamu önünde tanıklığını yapacak, devrimci bir sinema anlayışı yaratmak amacıyla İstanbulda bir «Tanık Sinema Topluluğu» kurulmuştur. Dernek bu amaçla hareket ederek, toplumumuzun sorunlarına eğilecek ve bunları sanatçı kaygılarla yansıtacak sinemacıların karşılıklı eğitimi, filmlerini gerçekleştirmek için gerekli çalışmaları yapacak, maddî olanakları sağyacak, kendi anlayışındaki filmlerin gösterilerini yapacak, bu gösterileri kamu oyu önünde tekrarlayacak, anlayışını yayabilmek amacı ile yayınlar yapacak, konferanslar ve açık oturumlar düzenleyecektir.

Türkiye'de yıllardır beklenen bir çıkışı yapması beklenen derneğe, amacına uygun çalışma yapmak isteyen her kişi, kurucu üyelerden 2 kişinin salık vermesi ve Yönetim Kurulunun onaylaması ile üye olabilecektir. Derneğin geçici Yönetim Kurulu ve denetçiler 15 Nisan 1967 günü kurucu üyeler arasından gizli oyla seçilmiş ve aşağıdaki gibi oluşmuştur. Başkan: Yılmaz Zenger, Yazman: Aydoğan Büyüközden, Sayman: Artun Yeres, Laboratuar ve Eğitim Müdürü: Özer Kabaş, Dış İlişkiler Müdürü: Jak Şalom. Denetçiler: Adnan Duatepe ve Ünal Bozkurt. Yönetim Kurulu Yedek Üyeleri: Önder Yâren, Yorgo Bozopulo, Oba Emek. Dernek üyeleri, derneğe ayda 10 TL. ödemekle yükümlü olacaklardır. Üye olmak isteyenlerin, daha geniş bilgi edinmek üzere Sinematek Merkezine başvurmaları rica olunur.

— 28 Ocak 3 Şubat 1967 tarihleri arasında Amsterdam'da yapılan Cinestud 67 / Uluslararası Öğrenci Filimleri Şenliği'ni 27 ülkeden gelen 160 film katıldı. Bunlar arasından 30 tanesi son elemeye katıldı ve birincilik ödülünü ikisi de Polonya'da Lodz Film Okulunda çevrilen iki film paylaştı. Filmlerden biri, İkinci Dünya Savaşı sonunda Polonya'daki öc alma olaylarını yansıtan, Jose Luis de Leo'nun yönettiği Partyzantka / Partizan'dı. İkinci film ise Kirk Douglas'ın Lodz Film Okulunu gezişini yerinde çekilen sahnelerle yansıtıyordu. Bu filmin yönetmenleri Polonya'da yerleşmiş bir Türk olan Feridun Erol ve Marek Piwowski idi. Ancak Jüri bu filmlerin ilkinin kısa konulu film kategorisinde yarıştığını, ikincisinin ise belge filmleri arasında sayılması gerektiğini açıkladı. Bu son kategoride ikincilik ödülünü bir Amerikan filmi Riff 65 aldı. Jüri bundan başka genç Kanadalı yönetmen David Sector'un çok güç koşullar altında gerçekleştirdiği filmi Winter Kept Us Warm / Kış Bizi Sıcak, Tuttu'ya özel ödülünü verdi. Canlı resim alanında ise iki Amerikan filmi birinci ödülü paylaştılar: Basit çizgileriyle California Üniversitesinde yapılan Claude ve mükemmel tekniğiyle, Harvard Üniversitesinde yapılan Clay. Nihayet jüri İsviçreli yönetmen F. M. Murer'in Chicoree adlı filminde bir diğer ödül verdi.

— Önceki sayıda bildirdiğimiz, Robert Kolej Sinema Kulübünün, sinemayı amatör alanda teşvik etmek için düzenlediği I. Hisar yarışmasına katılma koşullarını aşağıda bir daha açıklıyoruz: Yarışmaya her türden renkle ya da renksiz 8 ya da 16 milimetrelik filmler katılabilecekler. Filmler 5 ilâ 30 dakika arasında olabilecek, karton filmler için alt sınır 2 dakika olacaktır. Reklâm filmleri yarışmaya katılamayacaklardır. Robert Kolej Sinema Kulübü kendi imkânlarıyle, birinci seçilecek filme 1000.—, ikinciye 500.— TL. ödül verecektir. Ayrıca bazı kurumlar derece alan filmlere özel ödüller vereceklerdir. Yarışmaya katılacak filmlerin en geç 1 Haziran tarihinde Organizasyon Komitesinin eline geçmiş olması gerekmektedir. Değerlendirme 18 - 21 Haziran tarihleri arasında yapılacaktır. Jüri üyesi olarak Türkiye'nin çeşitli illerinde faaliyet gösteren sinema kuruluşlarından delegelerin ve bazı sinema eleştiricilerinin davet edilmesi kararlaştırılmıştır.

— Film Culture dergisi 8. Bağımsız Film ödülünü Gregory Markopoulos'a «Psyche and Swain» den «Twice A Man» e ve «Galaxie» ye değin uzanan yapıtı için verdi. Önceki yıllarda Film Culture ödüllerini 1959'da «Shadows» la John Cassavetes, 1960 ta «Pull My Daisy» ile Frank - Leslie ikilisi, 1961'de «Primary» ile Leacock Maysles ikilisi, 1962'de «The Dead» ve «Prelude» ile Brakhage, 1963'te «Flaming Creatures» le Jack Smith, 1964'te «Sleep, Haircut, Eat, Kiss» ve «Empire» la Warhol, 1963



LE DEPART/KALKIŞ/J. SKOLIMOWSKİ/1967.



ACCIDENT/KAZA/JOSEPH LOSEY/1967



FAHRENHEIT 451/FRANÇOIS TRUFFAUT/1967

te «Heaven and Earth Magic Feature» ve soyut filmlerle Harry Smith kazanmışlardı.

— 16. Mannheim Uluslararası Film Haftası bu yıl 9-14 Ekim tarihleri arasında yapılacak. Yarışmanın bu yılki teması «Zamanımızda İnsan» olacak. Bu konuyu işleyen belgesel ve konulu filmler yarışmaya katılabilecekler. Filmler aralarında beş bölüğe ayrılmış. a) 45 dakikadan kısa belgesel filmler, b) 45 dakikayı aşan orta uzunlukta ya da uzun belgesel filmler, c) Canlı resim filmleri, d) 60 dakikadan kısa konulu filmler, e) Belge filmcilerinin, kısa film yönetmenlerinin ya da yardımcılarının ilk konulu uzun filmleri. Katılacak filmler 16 ya da 35 mm. lik olabilecekler ancak manyetik sesli olanlar yarışmaya kabul edilemeyecekler. Bunlardan başka 1 Kasım 1965'ten önce çekimine başlanmış filmler de yarışma dışı kalacaklar Filmlerin en geç 31 Ağustos 1967 tarihine kadar Organizasyon Komitesinin eline geçmiş olması gerekmektedir. En az 5 kişiden oluşacak jüri aşağıdaki ödülleri dağıtacaktır:

a) En iyi uzun konulu filme verilecek Mannheim Şehri Büyük Ödülü: 10.000 DM. Bu paranın yarısı filmin yapımcısına, yarısı yönetmenine ödenecek. b) En özgün filme verilecek Josef Von Sternberg ödülü: 2.000 DM. c) Diğer bölüklerin en iyi filmlerinin herbirine verilecek ödül: 1.500 er DM. Yarışmaya katılacak filmlerin Almanca, İngilizce ya da Fransızca altyazılı olmaları gerekmektedir. Bu konuda geniş bilgi Sinematek Merkezinden alınabilir

— 1966 yılı sinema açısından İngiltere için çok hareketli bir yıl oldu. Bütün dünyadan gelen ünlü yönetmenler İngiliz stüdyolarına film çevirmeye geldiler. Uzun yıllar sinemadan uzak kalan Chaplin bile Hong Kong Kontesi'ni Londra'da Pinewood stüdyolarında çekti. Antonioni İtalya'dan, Polanski Polonya'dan, Truffaut Fransa'dan kalkıp film çevirmeye gelenler arasındaydı. Ekonomik zorluklara rağmen, film yapımı 1966'dan gerek sayı gerekse nitelik bakımından daha üstün bir düzeye ulaştı. Sinemacıları İngiltere'ye çeken nedenlerin başında bu ülkede film yapım koşullarının diğer ülkelere göre çok daha uygun olması geliyordu. 1967 de İngiltere'de çevrilecek filmlerin hangi türden olacağını kestirmek geçen yıllardan elde edilen bilgilere göre pek güçlüğe uğramadan saptanabilir Jack Clayton'un 1958'de yaptığı Room at the Top'la başlayan toplumsal eleştiri bugün Antonioni (The Blow-up) ve Peter Watkins'te (Privilege) görüldüğü gibi daha çok ye-ye uygarlığının ve Pop modasının eleştirisine dönüştü. 1966'da casusluk filmleri yine hızlarını yitirmeyerek sürdü, gitti. Bond serisinden You Only Live Twice / İnsan iki kere yaşar ve Casino Royale'in arkasından The Ipcress File ile tanıdığımız Michael Caine, Goldfinger'in yönetmeni Guy Hamilton'un yönettiği Funeral in Berlin / Berlin'de Cenaze ile yeniden ajan Harry Palmer'in hüviyetine bürünecek. Tarihî filmler 1966'da geçmiş yıllara oranla daha çok rağbet gördü. John Schlesinger (A Kind of Loving, Billy Liar, Darling) Thomas Hardy'nin ünlü romanı Far from the Madding Crowd / Çılgın Kalabalıktan Uzakta'yı uygularken Tony Richardson dış sahneleri Türkiye'de çekilecek The Charge of The Light Brigade / Hafif Süvari Alayının Hücumu'nun hazırlıklarını tamamlıyor. Burton Taylor ikilisi de Franco Zeffirelli'nin The Taming of the Shrew / La Bisbetica Domata / Ehlileştirilmiş Cadaloz ile İngiltere Kraliçesinin karşısına çıkmak başarısına ulaştılar. Losey, Harold Pinter'in senaryosunu yazdığı Accident / Kaza'yı bitirirken, Beatles'li filmlerle başarıya ulaşan Richard Lester yeni bir güldürüye el attı;



MOUCHETTE/ROBERT BRESSON/1967

How I Won the War / Savaşı nasıl kazandım?

— Bresson'un her yeni filmi gibi Mouchette de büyük yankılar yaptı sinema dünyasında. Georges Bernanos'un aynı adlı romanından uyarlanan Mouchette'de Bresson 14 yaşında, anne ve babası alkolik olan fakir bir kızın hikâyesini anlatıyor Kız bir gece okuldan dönerken yolunu kaybeder. Ormanda gece ile başbaşa kalır Fırtına patlar, Arsène adında bir serseri onu bulur, kulübesine götürür. Adam sarhoştur, durmadan orman bekçisini öldürdüğünü söylemektedir. Mouchette ona başka yerde olduğunu gösterecek bir delil bulmalarını teklif eder Adamla küçük kız arasında bir suçortaklığı kurulur. Ancak Arsène kıza tecavüz eder. Mouchette evine döndüğünde acısını, hasta annesine anlatmak ister ama kadın onu dinleyemeden ölür. Mouchette sırrını kendisine saklar ve Arsène'in aslında bekçiyi öldürmediğini anlar Aralarındaki kavga bir kadın meselesinden çıkmıştır ve alevlenmeden kapanmıştır. Bütün insanlar tarafından geri itilen Mouchette, sefaletiyle daha fazla mücadele edemez. Tek çıkış yolu, onun için ümit demek olan ölümdür.

Film hakkında Jean de Baroncelli (Le Monde) Uzun söz gereksiz, Mouchette sinema sanatının bir başeseridir; Pierre Billard (L'Express) Bresson hiçbir filminde, bu ürperten duygusallığa ve basitliğe erişememişti. Onunla beyaz perde, yaşamın gölgelerine açılan bir penceredir; Robert Chazal (France - Soir): Daha saf, ari bir sinemaya ulaşmak isteyen Bresson, Mouchette'le amacına ulaşmış sayılır; yazdılar.

— Alain Robbe Grillet'nin yeni filmi daha önce bizim de bildirdiğimiz gibi La Japonaise / Japon Kızı olmayacak. Bu film daha sonra Avrupa'nın üniversite şehirlerinden birinde, belki Stockholm'de çevrilecek. Robbe Grillet bunun yerine L'Homme Qui Ment / Yalan Söyleyen Adam'ı çevirecek. Filmin konusu şöyle: Zaman zaman savaşlar ve ayaklanmalarla çalkalanan, dağlık bir bölgede küçük bir şehir. Kimsenin tanımadığı bir adam, yürüyerek sınırı geçer. Yemek yemek üzere bir lokantaya girer. Lokantadaki adamlar, son savaşta aldığı bir görevle dağlara doğru giden ve bir daha gedönmeyen Jean adlı birinden konuşmaktadırlar. Bunları duyan yabancı, yemeğini bitirir, köyde gezinmeğe başlar, bir kadına Jean'ın evinin nerede olduğunu sorar ve o yöne gider. Bu evde yaşayanlar Jean-ın babası, kızkardeşi Sylvia ve karısı Laura'dır. Kadınların ikisi de güzeldir ama dünyadan el etek çekmişlerdir. Bir üçüncü kadın da hizmetçi Maria'dır. Yabancı daha baştan bu üç kadını kendisine bağlar. Zamanla etkisini Jean'ın arkadaşlarına kadar genişletir. Nihayet filmi seyredenlere döner, onlarla konuşur. Çünkü hikâyesini anlatan yine kendisidir. Bu hikâyeyi belki uydurmaktadır ama hepsini kendi istediği gibi yürütmektedir. Anlattığı sahneleri oynar ve bunu da o denli iyi yapar ki, seyirci onun geçmişi mi canlandırdığını, yalan mı söylediğini ya da şimdiki zamanda oluşan bir olayı mı yaşadığını çokçası anlayamaz. Filmin sonunda Jean geri döner.

— Louis Malle, Edgar Poe'nun «Olağanüstü Hikâyeler» inden seçtiği üç tanesinden birincisinin çekimine başlıyor Sürekli olarak benzeri tarafından takip edilen William Wilson'un olağanüstü serüvenini Alain Delon canlandıracak.

Bu duruma artık dayanamayan Wilson benzerini öldürür. İkinci hikâyeyi Roger Vadim çekecek. Seçtiği hikâye Metzengerstein, başoyuncusu da karısı Jane Fonda. Fonda'nın karşısında bir at oynayacak. Ölen sahibinin ruhu içine sinmiş olan at adamın öc almasına âlet olacak.

Üçüncü hikâyeyi çekmeyi ise Orson Welles kabul etmiş. Başoyuncusu yine kendisi.

— Yönetmen Georges Lautner, senaryosunu Vahé Katcha'nın yazdığı Fleur d'Epine'in çekimine yakında başlayacak. Başoyuncusu Galia filminde de oynattığı Mireille Darc. Film, yeni doğurduğu için bir klinikte yatan bir genç kadının, kliniğe dadanan bir haydut çetesi ile olan mücadelesini anlatıyor. Haydutlar, çocuğun babası tarafından yapılan büyük bir hırsızlığın ürünlerinin anne tarafından da arandığını öğrenince kadının peşine düşerler.

— Mon Oncle / Amcam'ı çevirdikten sonra 1970 e kadar film yapmayacağını ileri süren Jacques Tati bugünlerde Playtime / Oyun Zamanı'nın çekimlerini bitirerek seslendirmeye geçti. Kullandığı filmin 70 mm. lik olması ve birçok ses yolunun bulunması bu işi güçleştiriyor. Tati Paris'te dolaşarak gürültü ve fon sesleri bulmaya çalışıyor. Filmin konusu Amerikalı bir turist grubunun Fransa'da dolaşırken fransız halkının yaşantısında kendilerinki ile buldukları benzerlikleri yansıtıyor. Ama bu benzetmede fransız karakteri daima öne çıkmışa benziyor. Tati her fırsatta bunu turistlere göstermeye çalışmış.

— İsveç Fransız ortak yapımları gittikçe artan bir hızla gelişiyor. Jean Luc Godard'ın Masculin Féminin / Erkek Dişi'si ile Robert Bresson'un Au Hasard Balthazar'ından sonra Jacques Doniol Valcroze Le Viol / Tecavüz'ü çevirecek. Doniol Valcroze daha önce de birçok film yönetmiş ve Alain Robbe Grillet'nin İstanbul'da çevirdiği L'Immortelle / Ölümsüz Kadın filminde Françoise Brion ile oynamıştı. Film, kocası evde bulunmayan bir kadının evine bir paket getirdiği bahanesiyle giren bir adamın hikâyesini anlatacaktır. Kadınla adamın başbaşa konuşmaları saatlerce sürecektir. Film için bir tek dekor düşünülmüş: Kadının odası. Baş kadın oyuncu ya Ingrid Thulin ya da Bibi Anderson olacak.

— Marcel Carné senaryosu Claude Accursi tarafından yazılan Les Jeunes Loups / Genç Kurtlar'ı çevirecek. Gerçekte filmin konusu Manon Lescaut'nun serbest bir uyarlaması. O denli serbest ki Manon bu kez erkek olacak ve amacına ulaşmak için elinin altında bulacağı bütün genç kızları baştan çıkaracak. Des Grieux ise bir genç kız olacak. Filmin üçüncü kişisi zengin bir ailenin başıboş gezen beatnik oğlu.

— Geçen sayımızda haberini verdiğimiz Claude Chabrol'un yeni filmi Happening'in çekimine başlanmasına rağmen çevresindeki bilinmezlik perdesi kalkmış değil. Bütün bilinenler senaryonun Marc Boureau tarafından yazılmış olduğu, yönetimin Chabrol, Boureau ve Gilbert Bokanowski tarafından ortaklaşa yapıldığı, oyuncuların otuz kadar ve en tanınmışlarının André Dumas ve Sibyl Saulnier oldukları ve filmin konusunun, kokteyl olarak başlayan bir toplantının açık saçık bir sürpriz parti'ye dönüşümünü anlattığı.

— Fransız sineması Hollywood'da önemli sayılacak bir başarı kazandı. Yabancı gazeteciler Birliği'nin en iyi kadın oyuncuya verdiği Altın Küre'yi bu yıl Un Homme Et Une Femme / Bir Erkek ve Bir Kadın filmindeki oyunuyla Anouk Aimée kazandı. Aynı film gümüş madalya kazanırken. Haroun Tazieff'in Le Volcan Interdit / Yasak Yanardağ adlı filmi belge filmleri bölümünde Oscar'a aday gösterildi.

—Aralarında Sinematek yöneticilerinden ikisinin de bulunduğu 40 ülke eleştirmesi bugüne değin çevrilmiş en iyi on güldürüyü seçti. Bu listede yer alan filmlerin üç tanesi fransız filmi: René Clair'in Le Million / Milyon'u ile Un Chapeau de Paille d'Italie / İtalyan Hasır Şapka'sı ve Jacques Tati'nin Les Vacances de M. Hulot / M. Hulot'nun Tatili.

— Sinematek üyelerinin ilk kez Le Tonnerre de Dieu / Tanrının Gazabı filminde gördükleri Georges Géret bugünlerde en ünlü yönetmenlerin oyuncu kadrolarında yer alıyor. Luis Bunuel'in Journal d'une Femme de Chambre / Bir Hizmetçi Kızın Günlüğü ve Visconti'nin L'Etranger / Yabancı'sında oynadıktan sonra Géret, Christian Jaque yönetiminde yeni bir filme başlıyor: Qui Veut Tuer Carlos / Carlos'u Kim Öldürmek İstiyor? Film Berlin, Viyana, Hamburg, Salzburg, Lüzern ve Paris'te çekilecek. Georges Géret'den başka Peter Lawford, Ira de Furstenberg, Maria Grazia Buccella ve Jean Tissier filmde oynuyorlar. Konu son yılların vazgeçilmez casusluk olaylarından biri yine.

— Claude Lelouch New York'ta Vivre Pour Vivre / Yaşamak İçin Yaşamak'ın çekimini bitirdi. Bugünlerde Paris'te filmin kurgusuna başlayacak. Filmin oyuncuları Annie Girardot ve Yves Montand Lelouchla çalışmanın başka hiçbir yönetmenle çalışmaya benzemediğini, Un Homme et Une Femme / Bir Erkek ve Bir Kadın yönetmeninin kendine özgü çalışma yöntemiyle kendilerinde çok olumlu duygular uyandırdığını söylüyorlar.

— Antonioni en beğendiği oyuncusuna yeni filminde tekrar kavuşacak. Introspezione di una Donna / Bir Kadının İncelenmesi adını taşıyacak olan filmde oynamakla Monica Vitti, Antonioni'nin son beş filminden dördünde oynamış olacak. Yönetmenin bildirdiğine göre filmin konusu dramatik ve şiddetli olacak.

— Pietro Germi'nin çevirmekte olduğu filmin (Il Santo / Aziz) adı değişerek L'Immorale / Ahlâk Dışı oldu. Filmde Ugo Tognazzi (Il Magnifico Cornuto / Antonio Pietrangeli) ve Stefania Sandrelli (Sedotta e Abandonata / Pietro Germi) oynuyorlar. Germi bu kez üç ayrı yerde üç karısı ve üç ailesi bulunan ve bunları da eşit olarak seven bir adamın hikâyesini anlatıyor.

— Jerzy Skolimowski (Rysopis, Walkover, Bariera) son filmini tamamladı. Le Départ / Kalkış adını taşıyan filmde Jean Pierre Léaud (400 Coups, Masculin Féminin, 1966 Berlin Şenliği'nde en iyi erkek oyuncu armağanı) ve Catherine Dupont oynuyorlar. Görüntü yönetmeni Masculin Féminin'de Godardın görüntü yönetmenliğini yapmış olan Willy Kurant.

— Belçikalı yönetmen André Delvauxnun filmi L'Homme au Crâne Rasé / Kafası Kazınmış Adam Londra'da British Film Institute ödülünü kazandı. Jüri filmi 1966'da National Film Theatre'de gösterilen filmler içinde en özgün ve hayalgücü en fazla olan film olarak niteledi.

torbadaki kedi kanada sineması

tuncan okan

KANADA sineması 1939 ekiminde ünlü İngiliz belge filmcisi John Grierson'un yönetiminde kurulan National Film Board ya da Kanadalı Fransızların dedikleri gibi **Office National du Film / Ulusal Sinema Kurumu** ile doğmuştur. O günlere kadar Kanada'da film yapımından söz edilemezdi. Sinema salonlarının büyük çoğunluğu dev Amerikan yapım ve dağıtım ortaklıklarının, bir bölümü de İngiliz J. Arthur Rank ortaklığının elindeydi. Gerçi bugün dahi Kanada sinema piyasası bu durumdan kurtulamadı amma, hiç değilse, National Film Board'ın (NFB) kuruluşuyla özgür sayılabilecek nitelikte bir yapımcılığa geçildi. Ottawa hükûmeti NFB'nin kuruluşunu desteklerken öncelikle ülkenin savaş yıllarında gereksindiği propaganda filmleri yapımını düşünmüştü. Fakat Grierson'un belgesel sinema alanındaki güçlü kişiliği NFB'nin bayağılıklara kaçmayan, umutverici yeni sinemacılar yetiştiren, ağırbaşlı, yararlı bir kuruluş olarak gelişmesini sağladı. Grierson Londra'dan Kanada'ya geldiği zaman sinema konusunda pek geri sayılacak bir çevrede bulunmadığını kolayca farketmişti. Gerçi görünürde film yapımcıları ve sinemacılar yoktu amma, devletin bir sinema bürosu vardı. Burada bazı propaganda filmlerinin yapımı için alınan teknik araçlar stoklanmıştı. Ayrıca ulusal bir sinema kulübü mevcuttu. Bazı amatör sinemacılar da Grierson'un çevresini birden sarıverdiler. Ünlü sinemacı, çalışmalarına yararlı bulduğu bazı eski arkadaşlarını Londra'dan, New York'ta bulunan belge sinemacısı Joris Ivens, ünlü sinema kuramcısı Raymond Spottiswoode, canlı resimci Norman McLaren, Alexander Alexieff gelenler arasındaydı. Bazıları burada bulundukları süre içinde ilginç filmler meydana getirdiler. Alexieff'in Claire Parker ile birlikte yaptığı **Geçerken (1943)**, Norman McLaren'in **Noel için erkenden postala / Mail Early For Christmas (1941), Hen Hop (1942), Dört için beş / Five For Four (1943), Dolar Dansı / Dollar Dance (1944)** canlı resim türünün başarılı örnekleri olarak belirtilmeye değer.

John Grierson İngiltere'de belge sinemasının gelişmiş yolunda ne denli olumlu ve yapıcı olmuşsa NFB'nin yöneticiliğinde de o denli başarı göstermiştir. Grierson'un amacı sinemayı hiçbir ticarî zorunluğa katlanmadan belgesel niteliği ile ulusal bir eğitim aracı durumuna getirmekti. Bunu sağlamak için de çalışmalarının ürününü öncelikle ticarî sinemaların dışında gösteri yerleri arayarak çok geniş halk kitlelerine seyrettirdi. Kanada'da okulların, kiliselerin, köy ve kasabaların, fabrikaların ve çeşitli halk kuruluşlarının salonlarında toplam olarak sinema salonlarından daha çok sayıda koltuk vardı. Grierson filmlerini buralarda gösterdi. Yılda 200-300 film arasında değişen yıllık yapım kapasitesiyle NFB çığ gibi gelişti. Yılda yaklaşık olarak 5 milyon seyirci bu filmleri seyretti. Grierson filmlerin dağıtımını kolaylaştırmak için ayrıca sinema kitaplıkları kurdu. Gerektiği yerlerde de seyyar göstericilere başvurdu.

Grierson çeşitli konulardaki belgesel - eğitimsel filmlerin yanında iki dizinin daha yapımcılığını üstüne almıştı: **Kanada'nın Güvendikleri / Canada Carries On** ve **Dünya Dönüyor / World in Action...** Bunlardan birincisi Grierson'a özgü bir anlatımla Kanadalılara iyi bir vatandaş olmanın bilincini vermek iddiasında idi. İkincisi ise dünya olaylarını yansıtan haber filmlerinden meydana geliyordu.

Grierson 1945 yılının Ekim ayında Kanada'yı terkederken NFB gerçekten güvenilir bir sinema örgütü durumuna gelmişti. O zamandan bu yana NFB'nin çeşitli bölümlerinde olumlu aşamalar görüldü. Çevirdiği filmlerin giderlerini karşılayamamak gibi bir korkudan uzak bulunan ve çalıştıkları sürece NFB'den dolgun ücret alan genç sinemacı ve teknikler ilginç denemeler ortaya koydular. Bu rahatlık, bu özgürlük sinemacıları gerçekçi bir sinema uğruna, belirli birtakım kalıpların dışına çıkmaya da yöneltti. Örneğin, Grierson gibi aslen Iskoçyalı olan Terence Fillgate **«Candid Eye»** adlı bir belgesel stili gençler arasında yaymaya çalıştı. New York okulunun da uyguladığı bu stil kameranın kendisini sabitleştiren ayaklarından kurtularak, kameracının sırtında, insanların bir olayı görebilmek için girebileceği en güç yere kadar ulaşmasını öngörüyordu. Kamera kameracının görünmeyen bir yerinde olabilir, örneğin bir popüler müzik konserin-



LE CHAT DANS LE SAC/TORBADA BİR KEDİ/ G. GROULX/1964.



LE REVOLUTIONNAIRE/İHTİLÂLCİ/J. P. LEFEBVRE/1965

de kendinden geçen gençlerin yaptıklarını en yakından, en doğal bir biçimde, en görünmez yanlarıyla sesli olarak yansıtabilirdi. Kameracı bunun için kravat - mikrofon denilen küçük mikrofonunu da dikkati çekmeyecek bir yerine yerleştiriyor, böylece görüntülerini sesiyle yakalayabiliyordu. Bu tür çekimlerde, kullanış kolaylıkları açısından genellikle 16 mm. lik kameralara başvurulmaktaydı. Akımın tipik örneklerinden biri Paul Anka'yı çeşitli özellikleriyle anlatan **Yalnız Çocuk / Lonely Boy** (1961) idi. Bu filmi Roman Kroitor ile birlikte yapan Wolf Koenig'e göre **«Candid Eye»** Cartier Bresson metodunun sinemaya uyarlanmasından başka bir şey değildi. Fillgate'in de iki filmi önderliğini yaptığı akımın ilginç örnekleri olarak burada belirtilmeye değer: **Noel Yaklaşıyor / Bientot Noel** (1959) ve hayır ve din kurumlarını anlatan **Kan ve Ateş / Blood and Fire** (1958).

Fillgate 1961 de, New York okulu sinemacılarıyla birlikte çalışmak üzere New York'a gitti. Onun gidişiyle de İngiliz asıllı Kanadalıların NFB'deki üstünlüğü sona erdi. Fransızlar daha belirgin bir varlık göstermeye başladılar. Genç Fransız - Kanadalı sinemacıların başında Michel Brault vardı. Brault Montreal'de felsefe eğitimi yaptıktan sonra, yirmi iki yaşında, 1950'de NFB'de stajyer olarak çalışmaya başladı. Uç ay burada çalıştıktan sonra televizyona girdi, orada kameracılık yaptı. 1956 da yeniden NFB'ye girecek ve üç yıl kadar burada çalışacaktı. Michel Brault NFB'de çevirdiği birkaç kısa filmden sonra ilk önemli aşamasını **Dünyanın devamı için/Pour la suite du monde** (1963) ile yaptı. Film NFB ve Radio - Canada'nın ortaklaşa yatırımı ile meydana gelmişti. Yönetmenliğini de Brault, radyo-televizyon programcısı Pierre Perrault ile paylaşıyordu.

Kanada'nın Saint - Laurent kesimindeki küçük Iles-de Couldres aralarında doğa ile karşı karşıya, eskimiş geleneklerini sürdürerek yaşayan bir halk kitlesinin öyküsünü belgesel ve direkt bir stilde veren bu film 1963 Cannes Film Yarışmasında ilgiyle karşılanmıştı. Brault ve Perrault terkedilmiş eski bir metodla yapılan bir balık avının çevresinde geliştirdikleri senaryoyu çekmek için bu adalara gitmişler, orada uzun süre kalarak, halkın da katılmasıyla filmi meydana getirmişlerdi. Avukatlık, buz hokeyi şampiyonu, şair, tiyatro yazarı, radyo ve televizyon programcısı gibi çeşitli nitelikleri olan Perrault bu filmden sonra radyoya döndüğü halde, Brault yeni filmler çevirmekten geri kalmadı. Bunlar arasında **Kaybedilen Zaman / Le Temps Perdu** (1964) filminin durumu çok ilginçtir. NFB. Brault'ya uluslararası bir ortak yapım olan **Çağın Çiçeği / La Fleur de l'âge** filminin bir skeçini yapması görevini verince, Brault aslında konulu olması gereken bu skeçi eski filmlerinin belgesel, hikâyesiz ve direkt stiline uygun bir biçimde meydana getirmişti. Filmi seyreden yapım sorumluları Brault'nun **Kaybedilen zaman** adını verdiği bu kısa filmini beğenmekle birlikte ticarî olmadığı gerekçesiyle kabul etmediler ve yeniden başka bir kısa film çevirmesini istediler **Kaybedilen zaman** yalnızca Televizyonda gösterildi. Brault'nun dediğine göre de, üzerinde pek çok söz edilmedi, özellikle İngiliz Kanadalılar arasında ilgi uyandırdı. Brault bunun üzerine **Çağın Çiçeği**'nin **Geneviève** adını verdiği skeçini çevirecekti.

Geneviève önceden hazırlanmış senaryosuna rağmen çekim açısından yine direkt sinema niteliğindeydi. Brault çekimden önce oyuncularına, çekilecek sahnelerdeki belirli durumları anlatmakta ve kamerasını hazırlayana kadar onlara bu durumlara uygun olarak içlerinden geldikleri

gibi oynamaları için hazırlanma fırsatı vermekteydi. Filmin ilgi çekici bir yanı da, Alain Resnais'nin sonradan **Savaş Bitti / La guerre est finie**'de oynattığı Geneviève Bujold'yu ilk defa kamera karşısına çıkarmasıydı. Brault Geneviève Bujold ile 1966 da **Deniz İle Tatlı Su Arasında / Entre La Mer Et L'Eau Douce**'da da birlikte çalıştı.

Brault'nun ardından Gilles Grouix geliyordu. Groulx 1964 de ilk uzun filmi **Torbadaki Kedi / Le Chat dans le Sac** ile uluslararası ününü kazanmadan önce altı yıl kadar NFB'nin çeşitli bölümlerinde çalışmıştı. Yönettiği filmlerin genellikle montajını kendi yapmaktaydı. Bazılarında kameracı olarak da çalıştı. Çantadaki Kedi'nin özelliği de Brault'nun Geneviève'i gibi, önceden hazırlanmış bir senaryo mevcut olmasına rağmen, oyunculara çevirim anında içlerinden geldikleri gibi davranmak ve konuşmak özgürlüğünü vermesiydi. Film belgesel bir stilde ve daha önemlisi olayların kronolojik sırasına göre çekildi. Fakat Groulx'nun çalışması sinema açısında taşıdığı ilginç niteliklere rağmen ticarî anlamda müthiş bir başarısızlığa uğradı. Claude Jutra tıp doktoru olduktan sonra sinemacılığa merak saran, fakat televizyonda çalışarak işe başlayan bir gençti. Televizyon için bazı ilginç programlar yönetti. 1956 da NFB'da girdi. Bir yıl sonra Norman McLaren'in çevirdiği **Küçük Bir İskemle Vardı / Il était une chaise** adlı kısa filme katıldı. İlk aşamasını **Tümü İçin / A Tout Prendre (1962)** ile yaptı. O zamandan bu yana belgesel filmlerle sinemacılık serüvenini sürdürdü. Jutra'nın da öteki Kanadalı sinemacılar gibi direkt sinemaya rahatlıkla ayak uydurduğu dikkati çekiyordu. Genç Kanadalı sinemacılar topluluğunun en genci yirmialtı yaşındaki Jean Pierre Lefebvre idi. Lefevbre NFB'ye katılmayarak kendi adına kısa, orta ve uzun 16 mm. filmler çevirmekle sinemacılığa geçmişti. 1965 te ortaya koyduğu **Devrimci / Le Revolutionnaire**'i altı günde tamamen amatör bir oyuncu kadrosuyla çevirmişti. Fakat 16 mm. film geniş bir dağıtım alanı bulamadığı için Lefebvre'in deneyleri de yarı - profesyonel nitelikten ileri gidemedi. Genç sinemacı NFB'nin politikasına yanaşmadığı için, bu kuruluşun dışında varolabilmek gibi güç bir savaştadır şimdi. Brault'nun yaşıtı Arthur Lamoth da NFB ile uzlaşamayanlardandır On yıl kadar bir sinema dergisinin yazı işleri yönetmenliğini yapan, Montreal Uluslararası Film Festivalinin kurucusu, Kanada ulusal sinematekinin yönetim kurulu üyelerinden Lamoth 1961 de NFB'ye girmiş, fakat dört yıl çalıştıktan sonra, 1965 te buradan ayrılmıştır. Ayrılmasının nedeni NFB'nin çevirmek istediği filmlerin konusunu onaylamaktan kaçınmasıydı. Lamoth NFB'den ayrıldıktan sonra kendinin de katıldığı özel bir ortaklık adına **Şehrin üstündeki toz / Poussière sur la ville** adlı ilk uzun filmini yaptı.

Başlangıçta Kanada sinemasının doğuşunu sağlamak gibi çok olumlu bir görevi yerine getiren NFB, Kanadalı sinemacılara göre, bugün dışarıdan göründüğü gibi aksaksız çalışan bir kuruluş değildir. Sinemacılar, kendilerine hiçbir geçim kaygısı düşünmeden, istedikleri teknik araçları bularak, istedikleri gibi filmler çevirmelerine sağlayan, yetişmelerinde büyük rol oynayan bu ulusal kuruluşa neden sırtlarını çevirmişlerdir?... Bunun nedenini NFB'nin kuruluşundaki paradoksa bağlamak mümkündür. NFB genç sinemacılara ticarî anlamda hiçbir tâvize yanaşmadan, özgürlük içinde, istedikleri gibi bir sinema yapmak fırsatını vermiştir amma, devlet eliyle yönetildiği, devlet bütçesiyle desteklendiği için, özellikle çevrilen filmlerin özü sıkı bir devlet denetiminden geçirilmektedir. Örneğin gençler NFB için Kanada'nın toplumsal düzenini, politik ya da ekonomik sorunlarını tartışan ya da, eleştiren bir film çevirmemişlerdir. NFB'nin başında bir bakana bağlı ve hükûmet tarafından atanmış bir yönetmen ve sekiz kişilik bir icra kurulu bulunmaktadır. Çevrilecek her filmin önceden bir proje biçiminde bu kurulca onaylanması, birtakım politik nedenlerin de bu oylamayı etkileyebileceğini bilen genç sinemacıların özgürlük anlayışını zedelemiştir Genç Kanada sinemasını, şimdi, NFB'nin geniş malî olanaklarından yararlanarak filmler çeviren yönetmenlerle, bu kuruldan kopup ayrıldıkları için yapım ve dağıtım alanında çeşitli güçlüklerle karşılaşan, fakat bütün bunlara rağmen iyi bir sinema yapabilmek uğruna mücadelelerini sürdürmeye çalışan özgür yönetmenler temsil etmektedir Bunların yanısıra düzenli bir yapım ve dağıtım piyasası yoktur.

André Lamoth Kanada sinemasının bugünkü ekonomik panoramasını şöylece anlatmaktadır: «Kanada'da çok film çevrilmez... Çevrilen filmlerin yapım koşulları değişik olduğu için ortalama bir maliyet çıkarmak güç, hatta imkânsızdır. NFB'nin yaptığı filmlerin maliyeti şöyledir: **Ölüler şöleni / Festin des morts:** 300.000 dolar, **Yul 871:** 165.000 dolar, **Leopold Z'nin mutlu hayatı / La vie heureuse de Leopold Z:** 90.000 dolar, **Manicouagan'da kar eridi / La Neige a fondu sur la Manicouagan:** 65.000 dolar... Bu giderler tüm devletçe karşılanmaktadır. Özel ortaklıkların meydana getirdikleri filmlerin maliyeti ise şöyledir: **Oyun bozan / Trouble-fête:** 185.000 dolar, **Cain:** 135.000 dolar, **Boyundaki İp / La Corde au cou:** 135.000 dolar, **Şehrin üstündeki toz / Poussière sur la ville:** 170.000 dolar, **Deniz ile tatlı su arasında / Entre la mer et l'eau douce:** 145.000 dolar... Özel ortaklıkların filmleri ise devletçe hiçbir yardım görmez. Giderlerin büyük bir bütünü ancak laboratuarlarında ve filmde çalışanların kredileriyle karşılanır Kanada'da yerli filmlere karşı bir istek vardır. Fakat bu istek filmin türüne göre değişmektedir. Bir ye-ye filmi, bir insanın iç dünyasını çözmeye çalışan ruhbilimsel bir filmden daha çok istenir. Ayrıca filmlerin iyi pazarlanması da gerek tabiî... 100.000 dolara mal olan bir film yalnızca Kanada'da gösterilerek maliyetini karşılayamaz. Kurtuluş yolu yabancılarla ortak yapımlar meydana getirebilmektir. **Şehrin üstündeki toz** Montreal'e 100 mil uzaklıkta bir maden şehrinde çevrildi. Maliyeti 170.000 dolardır. Kendimin de katıldığı bir ortaklık adına yaptım.

Eldeki paramız 5.000 dolardı. 10.000 dolar kadar, filmi Kanada'da işletecek France Film'den avans aldık. Bankadan kredi almak imkânsızdı. Devletten de yardım alamazdık. Yalnızca çalışan oyuncular ücretlerinin yarısını (tamamı günde 76 dolardı) aldılar. Öteki ücretler, çekim araçlarının kirası, ham film ve laboratuar giderleri uzun vâdeli kredilere bağlandı. Film çekimiyle montajı arasında, ben de NFB için bir röportaj filmi yaptım.»

bir bizden bir sizden

Sinematek Derneğinin I. Genel Kurul Toplantısı 19 Mart 1967 Pazar günü saat 10'da Galatasaray Lisesi salonunda yapıldı. İşlemlerini tamamlatmış bulunan üyelerin katıldıkları bu toplantıda gündemde bulunan maddeler tartışıldı. Yönetim Kurulu ilk iki yıllık çalışma raporunu Genel Kurulun onayına sundu. Denetçiler Raporu okunduktan sonra Yönetim Kurulu ibra edildi Bundan sonra Tüzük Tadil Tasarısına göre derneğin adı **Türk Sinematek Derneği** olarak değiştirildi. Yapılan diğer değişikliklerden sonra seçimlere geçildi ve Yönetim Kurulu Denetçiler Kurulu ve Onur Kurulu seçildi. Dileklerle toplantı sona erdi.

Yeni Sinema okuyucularını derneğin çalışmaları konusunda aydınlatmak için iki yıllık çalışmaların bir özetini yayınlamayı yararlı gördü. Aşağıda Türk Sinematek Derneği'nin ilk iki yıllık çalışmaları konusundaki bilgileri bulacaksınız:

«1965 yazında kurulmuş olan Türk Sinematek Derneği, özel bir kuruluş olup Devletten ya da özel kuruluşlardan herhangi bir yardım görmemektedir. Bütün geliri üyelerinin yıllık ödentilerinden ibarettir T.S.D., yabancı ülkelerdeki benzer kuruluşlara paralel olarak, Türkiyede ve bütün dünyada, sinema sanatının başlangıcından bu yana çevrilen her türden filmi, sinemayla ilgili fotoğraf, kitap, senaryo, ses bandı, afiş vs. gibi belgeleri araştırmak, tesbit etmek, toplamak, saklamak, korumak ve yaymak amacıyla Üniversiteden, Basından, Sinema çevrelerinden ve öbür kurumlardan 15 kişinin bir araya gelmesiyle kurulmuştur. TS.D.-nin hâlen İstanbul ve Ankara'da 4.000 üyesi, İstanbul ve Ankara'da birer lokali ve İstanbul'da bir deposu bulunmaktadır.

Türk Sinematek Derneği, 1966 yılının haziran ayında Sofya'da yapılan XXII. F.I.A.F. Kongresinde Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu (Fédération Internationale des Archives de Films) e, çeşitli ülkelerden 42 delegenin oybirliğiyle yazışma üyesi olarak kabul edilmiştir.

Genç bir kuruluş olan T.S.D., henüz sinema sanatına gereken önem verilmeyen Türkiye'de, hareketli bir sinema sanatı ortamı yaratmak amacıyla gösteri ve yayın çalışmalarına, sinema kulüplerinin kurulmasını teşvik'e ilk iki yılda daha büyük önem vermeyi kararlaştırmıştır

Bununla birlikte arşiv çalışmalarına dikkatle devam edilmiştir Bu amaçla ilk olarak, 1959 daki İstanbul Belediye Deposu yangınında ürünlerinin hemen hemen yarısını kaybetmiş olan Türk Sinemasının; çeşitli ortaklıkların, stüdyoların depolarında, özel koleksiyonlarda ve T.S.D.'den önceki iki önemli arşiv olan «Ordu Foto-Film Merkezi» ve «Turizm ve Tanıtma Bakanlığı Foto-Film Dairesi» depolarında bulunan eski Türk filmlerinin tesbiti işine girişilmiştir. Bu çalışma tamamlanma yolundadır. T.S.D.'nin ilk dönemde arşiv için elde ettiği filmler, 19 uzun metrajlı, 20 kısa metrajlı olmak üzere 39 kopyadır. Bu filmlerin büyük bir çoğunluğunu, çeşitli kurumların ve yapımcıların bağışlarıyla, FIAF üyesi sinematek'lerin sınırsız ödünçleri teşkil etmektedir Öbür yandan T.S.D., bu süre içinde 400 ciltlik bir sinema kitaplığı kurmuş, çeşitli ülkelerden 10 sinema dergisinin sürekli olarak kitaplığa getirtilmesini sağlamış, bir yılda 100 sinema afişi, 600 fotoğraf, 20 senaryo orijinal'i ve çeşitli belgeler edinmiştir.

1966 yılına kadar sadece üç sinema kulübü bulunan Türkiyede, T.S.D., film gösterilerine özel bir önem vererek çalışmıştır. İstanbul ve Ankara'da üç ayrı salonda haftada düzenli olarak iki ayrı film göstermek suretiyle düzenlenen programlarda 1967 martına kadar 130 film sunulmuştur. Çağdaş dünya sinemasının önemli eserleriyle büyük sinema klâsiklerinin yer aldığı bu gösterileri toplam olarak 120.000 seyirci-üye izlemiştir.

T.S.D., birinci çalışma döneminde aşağıdaki toplu gösterileri düzenlemiştir

Fransız yeni dalga filmleri toplu gösterisi / Cinémathequе Française-in İşbirliğiyle (Filmler Cinémathéque Française Başkanı M. Henri Langlois tarafından sunuldu.)

İtalyan yenigerçekçilik akımı toplu gösterisi / Cinémathequе Française ve Centro Di Studi Italiani'nin İşbirliğiyle.

Çağdaş Polonya filmleri toplu gösterisi. Çağdaş Japon filmleri toplu gösterisi/F.F.C.C. ve Institut Française işbirligiyle. (Filmler F.F.C.C. genel sekreteri M. Jacques Robert tarafından sunuldu.)

Ankara ikinci uluslararası kısa filmler şenliği toplu gösterisi, Charles Chaplin toplu gösterisi.

Çağdaş Bulgar filmleri toplu gösterisi / Bulgarska Nacionalna Filmoteka'nın işbirliğiyle (Filmler B.N.F. Başkanı M. Stoyanov Bigor, Todor Dinov, Vulo Radev ve Elena Raynova tarafından sunuldu.)

Türk sinemasının ellinci yılı gösterileri / Ordu Foto-Film Merkezi'nin İşbirliğiyle.

Gerard Philipe'i anma gösterileri, Walt Disney'i anma gösterileri.

Türk sinemasının son on beş yılı toplu gösterisi / (Filmler yönetmenleri tarafından sunuldu.)

Ayrıca bu toplu gösterilerin dışında normal günlerde yapılan projeksiyonlar sırasında Anderson, Bergman, Bunuel, Becker, Bresson, Colpi, Dreyer, Dovjenko, Eisenstein, Flaherty, Fabri, Feyder, Ivens, Kakoyannis, Munk, Marker, Polanski, Renoir, Skolimowski, Visconti gibi yönetmenlerin filmleri gösterilmiştir.

Sinematek, gösterdiği bütün filmler için teknik fişler yayınlamaktadır. Bu teknik fişlerde filmin tanıtma yazıları, konusu, özellikleri ve yönetmeni hakkında aydınlatıcı bilgiler bulunmaktadır. Bu teknik fişlerden 1965 - 66 kış mevsiminde yayınlananlar bir cilt halinde toplanmıştır.

Bunların dışında, filmlerin korunve saklanması konusunda geniş teknik bilgileri ihtiva eden bir kitapla, yurt çapında yapılan bir sinema anketinin sonuçları ve açık oturumlar T.S.D. yayınları arasında çıkacaktır.

İlk çalışma döneminde T.S.D. aşağıdaki açık oturumları düzenlemiştir:

Fransız yeni dalga akımı

Sinema sanatı bakımından gelişmiş ülkeler ve azgelişmiş ülkeler

Türkiyenin toplumsal yapısı ve Türk sineması

Bağımsız bir sinema Türkiyede mümkün müdür?

Türkiyede belge filmciliği

Türkiyede sansür sorunu

Çağdaş Bulgar sineması

Bu açık oturumlara Sinemacılar, sinema yazarları, yabancı konuklar, konuyla ilgili çeşitli kişiler katılmışlardır. Ayrıca Sinematek yöneticileri, sinema konusunda başka kurumların düzenlediği birçok açık oturuma katılarak T.S.D.'nin görüşlerini açıklamışlardır. Bu açık oturumlardan bazılarının metinleri Yeni Sinema'da yayınlanmış, öbürlerinin ise bir kitap halinde yayınlanması programlanmıştır. Yeni Sinema, ayrıca Brüksel'de yabancı sinema yazarları ve yönetmenler arasında bir açık oturum düzenliyerek yayınlamıştır.

İlk çalışma döneminde Sinematek, yeryüzünün çeşitli ülkelerinden Sinema sanatıyla ilgili kişileri Türkiye'ye davet etmiştir. Sinematek'in açılışı dolayısiyla Türkiyeye gelmek nezaketini gösteren Fransız Sinematek'i başkanı Henri Langlois'nin yanısıra çeşitli aralıklarla ülkemize gelen bu konuklarımız, sinema sanatıyla ilgili konferanslar vermek, açık oturumlara katılmak suretiyle çağdaş sinema konusunda Türk seyircisinin aydınlanmasını sağladılar. 1966-67 yılında T.S.D.'nin konukları şu kişiler oldu:

Henri Langlois / Cinémathéque Française'in Başkanı

Jacques Robert / Federation Française Des Ciné-Clubs'ün Genel Sekreteri,

Jean Douchet / Cahiers Du Cinéma Yazarı, «Paris Vu Far..» Filminin Yönetmeni.

Stoyanov Bigor / Bulgarska Nacionalna Filmoteka'nın Başkanı

Todor Dinov / Canlı Resim Filmleri Yaratıcısı.

Vulo Radev / Yönetmen.

Elena Raynova / Film Oyuncusu.

T.S.D., 1-15 Aralık 1966 tarihleri arasında İstanbul'da «I. Uluslararası Sinema Afişleri Sergisi» düzenlenmiştir. Bu sergiye Federal Almanya, Polonya, Bulgaristan, Cezayir, Danimarka, Fransa ve Türkiye 100'den fazla sinema afişiyle katılmıştır. Sergide, E. Reynaud'nun «Théatre Optique» i ile ilgili 1892 tarihli ve T.S.D. arşivine ait bir afiş de teşhir edilmiştir.

T.S.D., Türkiyede Sinema Kulüplerinin kurulması yolunda yoğun bir çaba sarfetmiştir. Bu çaba sonucunda bir yıl içinde 4 yeni sinema kulübü kurulmuş böylece çalışan kulüplerin sayısı 7'ye yükselmiştir. Öbür yandan 8 yeni Sinema kulübünün kuruluş hazırlıkları tamamlanmıştır. 1967'de çalışan kulüplerin sayısının 15'i geçeceği anlaşılmaktadır.

Öbür yandan T.S.D., genç sinemacıların yetişmesine önem vermiş, düzenli toplantılar yaparak isteyenlere teorik ve pratik bilgiler verilmesini sağlamıştır.

Kuruluş aylarında Fransız Sinematek'i ile verimli bir işbirliğine giren T.S.D., bir yandan bu ilişkiyi devam ettirirken bir yandan da başka kuruluşlarla olan ilişkilerini ge-

Bu arada 1966 haziranında XXII. FIAF kongresinde yazışma üyeliğine kabul edilen T.S.D., hâlen bu kuruluşun üyeleriyle çeşitli konularda temaslar kurmakta, film, belge, kitap değiş-tokuşu, ödünç ve armağan konularında anlaşmalara varmaktadır. 1966'nın kasım ayında Bulgarska Nacionalna Filmoteka'nın yardımıyla İstanbul'da bir «Çağdaş Bulgar Filmleri Haftası» ve Tainiotekhe Tes Hellados'un yardımıyla gene İstanbul'da bir «Çağdaş Yunan Filmleri Gösterisi» düzenlemiştir. Öbür yandan Sofya'da, Romanya'da ve Pariste «Türk Sineması Haftaları» nın yapılması kararlaştırılmıştır.».

Yapılan seçimlerde derneğin çeşitli organlarına aşağıda adlarını bildirdiğimiz üyeler seçildiler

Yönetim Kurulu : Şakir Eczacıbaşı, Cevat Çapan, Onat Kutlar, Hüseyin Hacıbaşıoğlu, Tuncan Okan, **Yönetim Kurulu Yedek Üyeleri** : Altan Küçükyalçın, Yılmaz Zenger, Mengü Ertel, Cengiz Tuncer, Jak Şalom. **Denetçiler Kurulu** : Aziz Albek, Sabahattin Batur, Üner Argüden. **Yedek Üye** : Özer Esen. **Onur Kurulu**: Nebil Varuy, Sabahattin Eyüboğlu, Naki Turan Tekinsav, Mehmet Ali Cimcoz, Engin Yücel. **Onur Kurulu Yedek Üyeler** : Köksal Bayraktar, Sıtkı Eser, Üstün Karabol, Candan Teksoy, Nuri Ergün.

Türk Sinematek Derneğinin Yönetim Kurulu, I. Genel Kurul toplantısında alınan kararların ve ileri sürülen dileklerin ışığı altında derneğin çalışma ve gösterilerini yeniden düzenlemeyi ve bazı olumlu değişiklikler yapmayı uygun buldu. Bütün üyelere ayrı ayrı mektupla bildirilen bu değişikliklerin uygulama safhasına Mayıs ayı başına kadar geçilmiş olunması gerekmektedir. Bu yüzden mektup almamış olan üyelerin en kısa zamanda dernek merkezine başvurmalarını rica ederiz.

Mart ve Nisan ayları gösteri programı Sinematek üyelerinin, tanımadıkları iki ülke sinemasının önde gelen yapıtlarını seyretmelerini sağladı. Yunan Sinemasının bugün en ünlü yönetmeni Mihail Kakoyannis **To Koritsi Me Ta Mavra** / **Siyahlı Kız** ve 1962 Cannes Film Şenliği Jüri Özel Ödülünü kazanan **Elektra** adlı filmleriyle karşımıza çıkarken Nikos Koundouros'un 1963 Berlin Şenliği



LA KERMESSE HEROIQUE/KAHRAMANLAR PANAYIRI/J. FEYDER/1935

En İyi Yönetim ödülünü kazanan filmi **Mikres Aphrodites / Küçük Afroditler'i** üzerinde çok konuşulan bir film oldu.

Kanada Sineması, Türk seyircisinin tamamen yabancısı olduğu bir ülke sinemasıdır. Halbuki bir iki yıldır genç Kanadalı yönetmenlerin ortaya koydukları başarılı yapıtlar, Sinematek'in bu sinemayı tanıtmak konusunda çabalarda bulunmasını gerektirecek güçteydiler. Gilles Groulx-un **Le Chat Dans Le Sac / Torbada Bir Kedi** adlı filmi belki de genç Kanada sinemasının en iyi filmi olarak kendini alkışlatırken, diğer iki Kanada filmi de büyük güçlüklere rağmen yılmayan genç yönetmenlerin başarılarını yansıtıyordu. Yeni sinema akımlarının 1958 de başlayan Fransız Yeni Dalga filmleri ile ortaya çıktığı bilinmektedir. A.B.D.'de Hollywood'un bunaltıcı baskısından kurtulmak isteyen yönetmenlerin kurdukları New York okulunun ilk ve en başarılı yapıtlarından biri John Cassavetes'in **Shadows / Gölgeler** adlı filmiydi. Bütün ilkel olanaklarına rağmen bu denli başarılı bir film Yeni Sinema akımlarından birinin zaferi olarak nitelenebilir. İskandinav ülkelerinin sinemaları, her filmde ortaya koydukları yeni anlatım gücüyle değer kazanırlar Klâsik olarak tanımlanabilecek filmleri bile her seyredişte ortaya yeni değerler getirecek güçtedirler Danimarka'lı yönetmen Henning Carlsen'in Norveçli yazar Knut Hamsun'un sinemaya pek zor uygulanabilecek romanından yaptığı film uzun zaman görmediğimiz güzellikte bir tablo sunuyordu gözlerimize. **Sult / Açlık,** oyuncusu Per Oscarsson'un seyirciye utanç verecek kadar büyüleyici oyunuyla Sinematek gösterilerinde bu yılın en fazla seyirci toplayan filmlerinden biri oldu. İsveç sinemasının sarsıcı filmlerle ün yapmış bir yönetmeni olan Bo Viderberg Nisan ayı programında son filmi **Barnvagnen / Çocuk Arabası** ile yer alıyordu. İki Sinema Klâsiği ise Sinematek'in çağdaş filmler yanında bu tür filmlere verdiği önemi yansıttılar. Sinemada şi-

tanımlamak isteyenlerin verebilecekleri bir örnek niteliğinde olan Dovjenko'**nun Zemlia / Toprak** adlı filmi dışında Jacques Feyder'in en iyi filmi olarak tanımlanan ve kadrajlarının güzelliğiyle ün yapmış olan **La Kermesse Héroique / Kahramanlar Panayırı**'yla Sinematek gösterilerinin iki aylık programını kısaca gözden geçirmiş bulunuyoruz.

1966-67 kış devresi gösterileri Mayıs ayında gösterilecek filmlerle sona ermektedir. Bu ayın filmlerini elinizdeki dergide, dergiden ayrı bir forma halinde sunulan teknik fişlerle tanıtmaya çalıştık. Bundan böyle her sayıda aynı biçimde verilecek olan teknik fişlerin dileyen okuyucularımız tarafından ayrıca biriktirilebileceğini düşünerek bu yolu seçmiş bulunuyoruz.

1967 yaz çalışmaları üyelerimize ayrıca bildirecektir. Yeni Sinema Dergisi bundan böyle yaz ayları boyunca da çıkarak, yayımına ara vermeyecektir. Her ayın başında üye ve okuyuculara sunulacak dergi 40 sayfa olarak 4 TL. fiyatla satışa çıkarılacak, Sinematek Üyeleri'nin adreslerine postalanacaktır



BARNVAGNEN/ÇOCUK ARABASI/BO VIDERBERG

başka şeyler ve erotizm

sami altındağ

Türk Sinematek Derneği'nin geçen ay üyelerine sunduğu Koundouros'un «Küçük Afroditler» adlı filmi, geniş yankılar uyandırdı. Filmin anlatımına karşı çıkanlar olduğu gibi kimi sinema yazarları da eseri beğendiler. Aşağıda, Sami Altndağ'ın, «Küçük Afroditler» in erotizmi ve anlatım özellikleri konusunda yazdığı, değişik anlatımlı bir denemesini sunuyoruz.

Küçük Afroditler üstüne yapılan tartışmada hemen herkes erotik yönün ender başarısına nasılsa kendinden inanmış durumdaydı. Böylece bu başarının nedenlerine inilmediyse de oyuncuların çok «güzel» olduklarına değinildi (!). Derken, çoban Tsakalos kimilerinin güzellik kavramını depremledi, derken, filmi çok beğenenlerden bu beğenilerini savunmaları istendiğinde, sözü birçok beğenen aldı ve «güzel» in şöyle böyle tanımlansa bile tanıtlanamıyacağını, işte filmin tam anlamıyla güzel, çünkü her şeyin çok çok doğal aktığı bir film olduğunu. (Bu amaçla söylenmemişliğine karşın, çok önemli sorular iğneliyen bir yanı bunun: «güzel» tanıtlanamıyacağına göre neden toplanıyoruz?, bu konularda bilim türü bir olumluluğa öyleyse nasıl varmalı?, «eleştiri» nin doğrulanması, eleştiri neden?).

Buna karşı filmi kötü bulan Jak Şalom'da ise durumlar hep bir yapmacıklık, bir «konmuş» luk izlenimini uyandırdılar. Ama doğruladı mı duygusunu? Hem doğrulasa ne çıkar? Durumlar elbet ki konmuş. Dramatik olanın özüdür bu: dramatiği oluşturan durumların yaşam doğallığında görünmeleri istenir genellikle ama yaşamı oluşturan durumların büyük bir payının raslantı tarafından yaratıldıkları unutulur; dramatik bir yapıdın «kuruculuğu» nu İnsan eline aldığında, yaşam durumlarının -sanki doğal- yaratıcısı raslantı kendi doğurduğu durumlara göre nasıl salt erkilse, İnsan da kurduğu yapıttaki durumlarının böyle bir Kralı. Ama bu kral Agnes Varda adındaki o Dürüstlüğün doruğu öfke kıvrantısı olmasın, o zaman dürüstlüğün doruğundan Varda şöyle inler: «Sayın, Sayın Seyirciler, işte Yaratıklarım, Yazar nasıl aldatır iyi bakın, ben aldatamam, durumların konmuşluğunu gizliyemem, konmuşluklarını bağırırım çünkü yaratmak denen bu insafsız yetkiyi neden ve nasıl tanıyayım kendime!» Varda'nın kendisi Michel Piccoli'nin bir parçası Mühendis bu yüzden intihar eder. Hiç olmazsa bu filmi gördükten sonra daha kim durumların «konmuş mu konmamış mı» olmalarıyla zamanını öldürüyor? Değil ki «Pierrot» yu ya da «Torbadaki kedi» yi görmedik, örneklerden örneğin Barbara'nın son konuşma bölümü, konmuşluğu haykırır bunlar. Yoksa biri çıkarıp: «ama Küçük Afroditler'de işte asıl değişen, o paralel kurgu bölümlerinde yöneticinin konmuşluğu haykırmak bilinç ve amacında olmadığı, konmuşluğu gizlemek istediği», yalnızca kötü yürekli bir gevezelik bu çünkü o iki çiftin yaşantılarını o «biçim» le vermek, en bilinçsiz seyircinin bile anlıyacağı gibi, yönetici tarafından «hazırlanmış», «örgütlenmiş» bir düzendir, yani «konmuş» un tanımı: filmlerde kimi şeyler kendilerine yapma geldiğinden tedirgin olan ve bununla filmi hükümliyenler «sanat daha çok, «doğal olan» mı demek yoksa «yapma olan» mı? sorununu çözdüler mi? Çözdülerse de benimkiyle uyuşmuyorsa, bu bir düşünce işi der, saygıda eğilirim o başka. «Ama bir yerli filmde diyelim sana özentili gözüken kamera ya da yüz oyununu yapmacıklıkla suçladığın olmaz mı. Yok deme, çok. İşte benim için de Küçük Afroditler'de söz konusu olan yapmacıklık bu konuda bir şey, anla.» O zaman anlarım ki bu filme karşı duyarlığımızda benle sen arasında uçurumlar, yine saygıda çeker giderim. Görüş meselesi. Sonuç? Neye yaradı tartışmalar? İyi bilindiği gibi, genellikle hiçe. Ama genelin her zaman bir ayrığı: işte o enderlikleri ara sıra en azından sıyırmanın «belki» si peşine. Yoksa Onat Kutlar «erotizm ama, tahrik etmekten çok uzak, çok arı, saf birşey» dediğinde «ben hiç böylesine tahrik edici bir film görmedim» deseydim özdenliğimde, gerçek sonuç nerede? Bunun gibi, her şeye, her şeye karşı kişinin tepkisi öznelliğinde elbet. Jak Şalom «sonra, dekoru da hiç tutmadım, bence - boşlukta dümdüz engini kayak eliyle - bir çöl çok daha uygun olurdu erotizme», «hayır bence dekor çok iyiydi», ama hep «benceler!, çünkü erotizme daha uygun dekorun kayalık yapraklık mı olduğu gerçeğini kim yemin edecek? Hemen Freud'e telefon. Öznelliğin duvarlarında son bulacak şeyler söylemektense, susmak. Yine Jak müziğe değinip «bu film için çok kötüydü, flüt uygun değildi», ben çok iyi buldum, görüntüyle ilgisi çok yerindeydi, az fazla ama iyi kullanıldı, yalnız bunların nedenlerini bile açıklasam, ne de olsa bunca soyut bir konuda kanıksatmak çok güç, hele Stravinsky'nin «müzik kendinden başka hiçbir somutluğu tanımlıyamaz, bu duyguyu canlandırsın diye bestelenmiş bir cümle asla o duygunun salt görüntüsü olamaz» gibi yarı yarıya doğru sözler ileri attığı bu devirde, - ama kendisi nasıl olur da çoklukla önceden belli bir öykü için besteledi, demek ki... Yine Jak, çekimi ve yer yer görüntüyü acemi elden çıkma bulduğunu örneklerken «diyelim adam testiyi alıyor içmek için, kamera ilkin yalnızca el kol bölgesini gösteriyor, sonra da

yüze doğru yükseliyor adam içinde», bu dile çok ucuz bir sinemanın dili dedi. Ne demek ucuz? Yönetmen bunca olağan nitelikte olduklarını sanırım bildiği bu (kamera hareketlerine ben kamera bakışları diyeceğim) kamera bakışlarını kullandığında yoksa aklının ucundan kendine ilginç havalar mı vermek geçti? Her sanat sever umarım buna «asla» der. Ucuz kamera bakışı diye bir şey yoktur. Olabilecek her kamera bakışı, eğer o ana ilişkin konu parçacığının yaşam ve özüne uygun uygulanmışsa, iyi, yerinde bir bakış olur: işte burda gelelim filmin ender nitelikteki erotik değerinin nedenlerine. (çünkü oyuncuların fiziği müthiş güzeldi, dekor ne güzeldi, müzik büyüktü falan diyerek filmin değer kılını bile kıpırdatamayız; oyuncu fiziği ve dekor gibi öğeler film doğmadan güzelliklerinde hazır varlıklar; bu «hazır büyüleyici güzel» kullanıldığı durumlarda, sanatçı ve seyirci kendine karşı kat kat sert olmalı, hele sinema gibi - Robert Bresson'un da dediğince - sanatçıya utanç verici bunca hazır bir kolaylık olan kamera adlı tansıkla çalışıldığında; işte aslında bu hazır güzellik ve kolaylıklar bir yandan sanatçıya utanç vericiyse de, kendi ortaya koyacağı şeylerle hazır olanların güzelliklerini aşıp onları gölgelendirmeğe, kendi yaratığı olacak öğelerle örneğin çarpıcı güzellikteki bir doğa görüntüsünü seyirciden azıcık gizlemeğe kamçılayıcı olmalıdır. Şu ya da bu filmin bir müziksiz bir de müzikli kopyalarından eğer müziksizi seyirciye çok bir şey demiyor, müziklisiyse sürüklüyorsa, bu sinema adına azıcık acıklı bir şey.) Küçük Afroditlerin erotizmi çok başarılıdır çünkü: erotizm ötekinin elinden su testisini alıp içmeyi bir genel plânda vermekten çok, çıplak derili kumral tenlerin devinimlerini seyircinin daha yakından görebilmesi için o an asıl eylemi yürüten oyuncunun eli, ayağı, ya da yüzüyse, bu fırsattan daha iyi faydalanarak seyirciye bu öğeleri canlılıklarında daha bir ilgiyle verebilmektir ki bu da ilkin testiyi alan eli - erotizm azıcık testiyi kavrıyan esmer ellerin isteğini görmekle testiyi sıkan parmakların soluk soluğalığını - sonra da içen yüzü göstermekle daha etkili olur - o içen yüzlerden akan dökülen su, azıcık suyun güzelliği üstüne bir filmdi ve kuyu çevresinde kuyuyu bitiren içmelerin çeneden aşağı testinin o sular bir de Skymnos'un güneş vuran çıplak göğsünü parıltılar olduğunda işte erotik çınlar içinize Skymnos'un su güneşi parıltısı göğsüne avucunuzla değmek için yaklaşmak istersiniz ama kamera yaklaştı bile sizi işte Skymnos coşkunluğunda eğilip testiyi suyla sonra doğrulup sapsarı saçlarından aşağı ve bir daha ve bir daha (o an kameranın durup da buna katılmadan bakması düşünülebilir mi, elbet ki düşünülemez) ıslak bacaklarının pırıl derisi kamera Skymnos'un aynı devinimlerinde sanki suların herbir yukarıdan aşağı inişiyle derisinin ne duyduğu oldu: işte bunlar bilinçli kamera yaşayışlarıdır; (neydi o topal çobanın su içtikten sonraki ağzı gergin açık solukları sinemada bunca enderdi) bir yerde Tsakalos elini Arta'nın omuzuna, kamera bu el omuzu aldı ortasına büyük büyük çünkü yüzlerle alsaydı gözlerimize sunulmuş alan öğeleri çoğalacağından ve içine yüz gibi gözleri çeken öğeler katılacağından ilgimiz az daha dağılacaktı, oysa önemli olan, bu el omuz tenlerinin yavaş dolgun değişlerinde kendi okşanışlarını dinlemeleri gerçekten de



sinemada böylesine erotik bir el omuz ikilisinin hüzünde çarpan yürekleri enderdi çünkü kamera burda artık derinin kendisi, kamera o kösnü tenlere değmeğe itili: kamera seyirci; film ender bir erotizmdi çünkü kamera derilerin filmini çekti, toprağın derisinin - toprağın derisi tozlar içindeki hava üstüne bir filmdi en başlarda yeminle o toz içindeki sıcaklık ne de yoğun ağırdı, sonra dans bölümünde kamera neden hep dizden aşağısını çünkü erotik olan ten değişleridir zıplamada ayakların kumlara bunca tüy okşamalarla -, düz deniz derisinin - işte erotizmi enderdi çünkü su sesleri üstüne bir filmdi ve bu sesler hiçbir filmde bunca doğal ve tenlerin devinimleriyle bunca ilişkin verilmedi, Skymnos'un, Chloe'nin bacak tenleriyle düz deniz derisinin iç içe yavaş değişler (ama görüntüleri canlandıramam ki), erotizm denizdek o yavaş devinimlerdeydi, ara sıra hüzünlü bir avuç su ka dırışlarındaydı iki küçüğün suyu avuçlamak için elleri ne sevgide suyun tenine yumuşacık değmelerindeyse ara sıra suyu okşama isteğiyle durgun derisinde ancak bir parmak ucunu yumuşak kaydırmalarındaydı pürüzlemeden -, (aklıma gelmişken, ilk on dakika süren çıngırak sesleri ve melemelerle bile yetinebilecek yiğitlikte bir film, çıngırak, melemeler, sonra su, sonra sıcağın sessizliğinden kuş sesleriyle gülümsiyen, pek kolay olmasa bunu bu derece doğal vermek, acaba «Hudutların Kanunu»nu gördünüz mü Lütfü Akad'ın, orda da melemeler var, hem uzun süreli ama ne nezle koyunlardı onlar, sesler ne kötü gülünç! ve müzik korkunç acemice kullanılmış, yersiz mi yersiz yere çok, ve çok gürültülü bir ses alışıyla yazık!) güzel tenler derisinin - evet kamera çok yaklaştı Arta ata bindiğinde çünkü önemli olan kösnül sürtünen bacaklarının o güzel at derisine yavaş değişlerini sonra kameraya girmiş bacaklarıyla atın ne yumuşak tüylü gövdesini sarmasındaki bacak - içi - duyarlığını bize canlamaktı. Ve kimi görüntüler ki: hani solu Skymnos'un, ortayı çarmıhtaki pelikanın, sağı da Chloe'nin doldurdukları o ender bileşimli plan: Skymnos'un altın kadife saçlarının teni, giydiği ak kara benekli kürkün kumaşı, pelikanın pamuk aklığı tüy kürkü ve Chloe'nin kara saçları, birbirini nasıl da aynı planda bunca yan yana dizilmiş buluşabildi bunca benzer kumaş ve kardeş boyaklar: işte bu

bileşim erotik bir görüntü doğurur çünkü öğelerin hepsi de avuç altında kayılmayı çağıran tenlerdi. Bir de - ki filmdeki erotik yönü oluşturan baş etmenler bunlar - erotizmin psikolojik özüyle ilgili durumlar: örnek vermeden önce bir iki noktaya eğilmek: diyeceğim şu ki eros - çoklukla sanıldığı gibi - yalnızca sevişmeyi göstermekle değil, sevişmemeyi, birbirinin tenine değmek istiyen iki insanın bu isteklerinin gittikçe şişen çarpıntısını elden geldiğince uzun sürdürmeleriyle daha canlı yaşatılır, yani isteklerinin amacı tenlere (Küçük Afroditlerdeki gibi korku bir hüzünde) hep «bakmaları», yakınlığını uzak etmeğe direnişlerinde umutla o yüce o her şeyi geberten «değiş» anını hep beklemeleriyle bakışlarında, ya da imgelemeleriyle: filmde bu, hem kimi durumları yalnızca seyircinin çok uzun süreli erotik bakışlarına sunmağa göre hazırlamakla, - sanki biz yokmuşuz gibi suda dolaşan Chloe'nin saf eğik omuzu kolları sarkıklığında kendi teninin güneş altında su yansısı gövdesini unutkan dolaşması boyunca bizim bunu içmemiz, bizim böyle bakmamız sanki Skymnos yokmuş gibi suda gerçekten saf güzel çıplağıyla dolaşması boyunca, üstelik eros orda Chloe'nin beli eğik kendi işiyle uğraşmasında (neydi o unuttum ağ gibi bir şeyler mi yıkıyordu) sansür bölgelerini gölgenin örtmesi ve yavaş yavaş sırtı bize uzaklaşmasından doğuyor: ilgiyi besliyen gölge, eğiklik, sırtı dönüklük hem de kişilerin istek anlarında birbirlerine uzun uzun bakmalarıyla verildi: eros, Skymnos'un yanan istek bakışlarıyla kızın çıplak esmerliğini soluk soluğa solumasında hep, hep Chloe'nin hüzün duran istek yüzündeki acısında, Skymnos o iki çobandan kaçmak için kayalıkların oyuğuna girmekte çırpınırlarken çobanların bacak ve bacak-üstü-arkası o çıplak iki yanağına bakışlarındaki sulu ağzı gözlü solumaları ve unutmıyalım ki o devrin Yunanında çok olagandı.

Ben buna eros'un gerilimi diyeceğim: - bir başkası «zevk (yani okşama) isteğin ölümüdür» (Sartre: L'être et le néant, sayfa 453...) diyor - elbet ki bu işlemde her iki insanın uyguladığı, bir çeşit sadizmle mazoşizm kaynaşımıdır: eros'un gerilimini oluşturan bu kaynaşma, filmde gerekse iki çocuğun (12-15 yaşları, sevi söz konusu olduğunda hemen bir takım karşılıklı nazlanma, gurur, ve sanki saflık gösterilerine en uygun, aynı zamanda en hassas yıllar), gerekse Arta'nın (Arta sevi karşısında genel Kadındaki o iki yüzlü aptallığın somut bir simgesi aslında) karakterlerinin doğurduğu tutumlarla örtülmüş gibidir! filmdeki eros'u birinci sınıf yapan bu tür yerlerin altını çizmeden, o durumlara ters uygulanabilecek çok tanınmış bir psikolojik örnek vereyim: biri sinirini bozar, masaya bir yumruk indirirsin; o yumruk aslında sinirini bozanın başınaydı: işte; Skymnos'un kucağında tilki yavrusu, Chloe'ye doğru gelir, Skymnos'un dudağı gözlerinde saf sevi özlemi, kucağında okşayıp yanağını dayadığı tilkiciğin kürkü kaygan, okşamalarındaki yüzü azıcık «bu kucağımdaki sen olsaydın yabancı kız» der gibi, Chloe'nin kucağında bir ördek, Skymnos'a doğru gelir, Chloe'nin hüzününde yanan sevi özlemi, yanağını yastıkladığı pamuk teni ördeğin, uzun pamuk ince boynunu esmeri yumuşak avucunda ne kösnül okşayışı «güzel çocuk, yabancı, senle de böyle» gibi, omuzladığı boyundan büyük pelikanla Skymnos Chloe'ye gelir sessiz yaklaşırlar (durumların tek tük konuşmalı - ama ne doğal yerleşti bu - yürütülmesinin sonucu sessizlik eros'un tohumu) ve Chloe tutkun hüzün gözleri Skymnos'ta, Skymnos'un iki omuzunu çevreliyen, bir parçası gibi duran pelikanı, pelikanın pamuk tenini iki eliyle uzun okşar, Skymnos pelikanı çarmıha bağladığında pelikan sevilerinin simgesidir artık ve Chloe'nin pelikana sarılış yüzü «senin de bana böyle sarılmanı Skymnos» gibidir, Tsakalos'un yanında Arta tutuşan isteğine karşın naz salaklarsa da, bu isteğini ilkin o kuşu bağrının avucunda - ve özlemini çektiği gibi - sıkıp sevmesi, sonra - hep Tsakalos'un sevişmek istediğini belirtici yalvarış sözleri yanında hep Arta'nın yalancı kaçınmalarına karşın - ağaç gövdesini (bilinçsiz) okşaması, sonra da atın yüzünü ve daha sonra korudaki ağ iplerinde hüzün bir harp şarkıcığı kayan parmak uçlarını ne hafif tenlediği eliyle «Tsakalos, öyle istiyorum ki» gibilerden eriyişlerle ne iyi verdi. Bu sadik ve mazoşist durumlar konuşmaların hemen hepsinde ve bir takım davranışlarda da belgindi: Chloe'nin ördeğine Skymnos'un işkencesi, Chloe'nin Skymnos'u yere itmesi, Arta'nın günlerce Tskalos'u peşinden koşturması (yalancı «peşimden gelmelerini hiç sevmem, gelme peşimden» ler), Skymnos Chloe'yi, Chloe Skymnos'u peşinden, Chloe «sen beni sevemezsin», «ama seviyorum», «o zaman daha sık gel yanıma», «hemen geliyorum», «hayır hayır», Tsakalos'un maskeyle Arta'ya sırttan tek tük değmesindeki kızdırmalar aslında Arta «maskeyi çıkar artık» diye patlayıp asıl tenine kendini bıraksın diye, nitekim..., Chloe'yle Arta'nın iki yüzlü «yapma acıtıyorsun» ları Arta'nın «istemiyorum, istemiyorum» tekrarlamaları, sona doğru «sevi çilesinin sonu budur» gibi Chloe'nin umutsuz boynu toprağa bükük dört ayaklı bir sürüngen duruşundaki o ender somutlama, ve sonda ölü pelikanın kaya üstündeki paçavra görüntüsünün azıcık bir benzeri yere yatık Chloe'nin ağzındaki buruşuk tad. Başka neden erotizmi başarılıydı: çünkü erksizliğinde çabalıyan dilsiz Lykas istek istek bakışlarıyla kamçılandı, bir ara umutsuzluğunda çöküp bir kayaya, dudağı omuzuna değdi ve böyle durdu, - sonra gitti dansta arındı, sonra da amacında elbet o başka -, çünkü tenler



yağmurda ıslandı (buna ucuz diyelim peki), çünkü sonda toprakta yatan Chloe'nin kol teni duyarlığında sevi sonrası mahmur dönüşleri Gide'in yirmi yaş uyku teni kösnüsüne (yetişen bir zincirleme kararmayla - fondu enchaîné -) değen deniz suları, çünkü Arta'nın bal teni yanağını Tsakalos'un o yavaş el değişiyle yumuşacık sıkan parmağı altındaki dolgun etin eriyişleri enderdi ender (yüzü yanağı kavrayış biçimi aynı bir değişi Chloe de kullandı), film seyirciye ten değişlerini kendi yaşarmışcasına duyurmakta başarıydı işte ve erotizm, kişiler bu değişleri çok özel bir bal yumuşağı yavaş (ama doğal) devinimlerle yaptıklarından, genellikle perdede alıştığımız o sert havadan çok çok değişik, düş ılığı hüzününde yaz güneşi o flütün bal minörlü erotizmiydi. Sonra Jak, bence de çok yerinde olarak, iki gece görüntüsünün kötülüğünden, bir adamlar kımıldayıp yürüdüklerine karşın hiçbir şey seçilemediğinden ve perdede uzun uzun (on saniye) bırakılan bu bozuk görüntülerin neye yaradıklarını kestiremediğini. Doğrusu ben de. (Üstelik kara gözlüklerimle daha da hiç.) (Ama bir görüntü geldi ki aklıma: hani o ekspresionist ağaçlardan biri vardı arkada ve önü kaplıyan Tsakalos'un ensesinden iki çok uzun saç teli uçuşuyordu: Tsakalos ağacın bir parçası gibiydi, o iki saç da dalların devamı; Tsakalos ağaç saçları.) Jak Şalom bir de o paralel kurgunun doğurduğu kesintilerin (kendi deyişiyle kopuk kopuk geçişlerin) lîrizmi parçaladığını. Oyda filmin anlatımda taşıdığı tek özellik (yenilik demek değil) bu yönünde: bir çeşit, biçimin öze kaynaşımı başarıldı: bu biçim, bu filmin özüne en uygun olanıydı: eros geriliminin özü bir biçim: sanıyorum yerinde bir örnek vereceğim: en ünlü strip tease'ciler, soyunmalarını bir türlü bitirmiyen ve iki ceket altından gömlek üstüne gömlekleri yavaş bir çile zevkinde çıkaranlar değil mi; artık bu kez deriyi göreceğinizden emin olduğunuz an karşılaştığınız her yeni sütyen nasıl isteğinizde kesintiler doğuruyor ve ilginin soluğunu destekliyorsa (işte gerilim), filmdeki kesintili anlatım da bunun için; uzun uzun yollardan sonra Tsakalos Arta'yı belnden kavrayıp tam kendine çektiği an kesinti ve Skymnos çiftine geçiş; (Tsakalos şimdiki bölümde Arta'ya değişle değmeyiş arası arkasındadır hep) maskeli Tsakalos'un az yaramaz tavırlarda ama istek dolu o uzun uzun sulanışı sonunda Arta'nın maskeyi sert indirip tam yüz yüze geldikleri an kesinti ve Skymnos çiftine geçiş; ayrı bir yerde Arta'nın Tsakalos'a yarım karış uzaklıkta uzun uzun bakışlarken göğsünü şişen soluk solukları gittikçe tene yaklaşıp ama kesintiyle Skymnos çiftine; Lykas Chloe'yi suda çırpıntı sürükledikten sonra tam doğrulduklarında «işte şmdi Chloe kendini bırakır mı acaba seviye» yi bir kesinti ve Arta çiftine geçiş; (tüm bunların altını çizmek belki gülünç ama bu kesintilerin çoklukla seyirciden «aaa artık» «ooolmadı» biçimi homurdamalar çıkartması insanı eritiyor: aslında bu gibileri kendilerini lirizmin kucağına gevşek bırakmak duyarlığına iye olmıyanlar); kesintilerin çarpıntısı o bölüm bir de: Tsakalos Arta'nın arkasından (yine o arkadan konuşuşlar hep arkadan çünkü daha erotik durumdur çünkü hep yüz yüze bakışmalarının bekleyişini doldurur gerekse Arta ve Tsakalos'un gerekse seyircinin içine işte eros'un gerilimi mazoşist serpintiler) sürekli yalvarır yola getirmek için ve bölümün içine sürekli olarak Lykas'la koç boynuzlarının direniş güreşi sokuşturulur: bu ekleme, Lykas bölümlerinin kapsadığı duygunun Tsakalos bölümünde gerçekleşemiyen aynı duygu türüne yetişen dengesidir: Lykas bölümünün üstelik sessizliği «duygu» kavramına öz bir somutlama ortaya çıkarması bakımından çok ilginç: öyle ki, Lykas bölümleri bir yerde artık Tsakalos bölümlerinin hücreleri. (Bu kesintilerin lirizmi parçaladığını bulması, Jak'ın - kendi söyledğince - lirizmi akıcı bir bütün olarak kabul etmesinden doğuyor, ki lirizm kavramının alanını çok kısıtlayıcı bir görüş: ince bir suyun akış hızını kesen bir taş ama su taşı ne tansık kıvrılışların kayan sıyrılışında (lirizm) geçer, gider..)



FİLİMLER

HAMSUN'UN SİNEMALAŞTIRILMASI

AÇLIK / SULT. HENNING CARLSEN'in filmi. Danimarka - Norveç - İsveç ortak yapımı 1966. Senaryo / Knut Hamsun-un Açlık adlı romanından Peter Seeberg ve Henning Carlsen. Görüntüler / Henning Kristiansen. Müzik / Krzystof Komeda. Dekor / Eric Aaes. Oyuncular / Per Oscarsson, Gunnel Lindblom, Birgitte Federspiel, Oswald Helmuth, Sigrid Horne - Rasmussen. Sandrews - Svensk Filmindustri.

Yaşıyorum ve karnımı tıka basa doyurduğum bir akşam gördüm Sult / Açlık'ı. Hazırlıklı mıydım yeterince, belki hiç yemediğim günlerden birinde görmeyi yeğlerdim kendimi Per Oscarsson'a daha bir yakın duyacağımı düşünerek. Ama sanıyorum o gün benimle birlikte, Knut Hamsun'un ünlü romanından Danimarkalı genç sinemacı Henning Carlsen'in yaptığı bu filmi seyredenlerin çoğunluğu (bilinçli Sinematek seyircileri) oldukça yiyerek gelmişlerdi filme. Hiç değilse beş dakikalık ara'da çabuk çabuk büfeye seyirterek «koko» yediler, korkmuş gibiydiler, böylesi korkmuş seyirciye bir de Hiroshima'da rastladığımı ansıdım (bunu yazmanın ne gereği var), ürkmüşlerdi, Per Oscarsson ürkütmüştü onları; başkasının açısını paylaşmaya yanaşmayan, inanmazcasına, bir çeşit bencil tiksintiyle (belki de imrenme demeliyim) bakıyorlardı Per Oscarsson'a çünkü.

Özellikle kişinin köpekleştiği, sinemada görüntü düzeni ve buluş olarak son derece etkileyici düş sahnesinde öylesi bir alçalmanın utancına sığınaklık eden bir köşede etsiz bir kemiğin kemirilişinde, iki büklüm, öğürtülü bir kusma bölümünde ağza sokulan bir parmağın ansızın ısırılışında, kan damlalarının peşpeşe yere düşüşünde, toprak üzerindeki ıslak, kıvrım kıvrım bir solucan görüntüsünde (örnekler çoğaltılabilir) kuraldışı bir gerilime bürünüyordu filim. Ve seyirci solukları gitgide daha bir sesli duyulmaya başlıyordu. Perdedeki avurtları göçmüş, acılı ve soylu yüzünün yerine, başkalarının (Ylajali) yaşantılarına, sevinçlerine, kaygılarına ortak olmayı kabullenen yeni bir çehre takınmaya çabalayarak (oysa hep aynı kalarak), görülmemiş bir ilgiyle saatçi vitrinlerindeki işlemeli, kakmalı saatlesüzerek, 1890'ların Oslo'sunun karanlık ve soğuk sokaklarını adımlayan «tanrının yardım etmek istemediği» Per Oscarsson'a yardım edesi, bir yerden sonra her an «hadi bir şeyler ye artık» diyesi geliyordu insanın. Ve sesli soluklar gitgide daha bir çoğalıyordu. Hiç uzunca bir seyirci betimlemesiyle yazıya başladığım olmamıştı. Gözlemim: kemikli, olağanüstü çekicilikteki görünüşüyle Hamsun'un kahramanını somut görüntülere dönüştüren Per Oscarsson karşısında alabildiğine tedirgindi seyirci. Yazmakla, okumakla biraz aşırı ilgilenenlerin yeniyetme yıllarının başucu kitaplarından biridir Hamsun'un Açlık'ı, Dostoyevski'lerin, Rilke'lerin, Kafka'ların yanısıra. Benim için Victoria yazarıydı Hamsun bir zamanlar; yapıtlarıyla Kuzeyli olmaktan çok bir Akdenizliyi andıran, çoşkun duyguları dile getiren, her şeye karşın gene de erkekçe bir yaşama sevincine sırtını veren bir doğa adamı. Açlık'ı okumam ve yaşamasının sonlarında faşistlerden yana çıktığını öğrenmem ardarda olmuştu. Büyük yazar olmak tutkusunu taşıyan genç birinin öyküsüdür Açlık. Bu gencin Hamsun'un kendisi olduğu kuşkusuz, çünkü Hamsun'un gençliğinde gerçekten romandakine benzer bir dönemi yaşadığı, uzun serserilik günlerinden boğulasıya skılınca kalkıp denizler aşarak Amerikalara gittiği biliniyor. Bu ünlü romanın sinemayla pek uyuşmamasına karşılık, genç bir Danimarkalı eliyle nemaya uyarlandığını okuduğumda, şimdiye değinki edebiyat ürünlerinin, romanların, hikâyelerin ve özellikle tiyatro oyunlarının sinemaya uygulanmaları karşısındaki aşağılayıcı umursamazlığım depreşmedi nasılsa; şaşırdım, umursamazlığımın yerini bir merak almıştı, hatta dergilerde elindeki kemiği kemirmeye savaşan Per Oscarsson'un resimlerini gördüğümde nedenini bilmeden ısınıvermiştim bu filme. Oysa hâlâ güvensizim sinemaya yapılan uyarlamalara. Aşırı ülküsel kaçacak biliyorum ama «büyük S'le yazılan Sinemanın; bağımsız, kendine özgü, her çeşit uzlaşmadan arınmış bir Sinemanın özlemini çekenler» denim. Bu konuda «uyarlamalar yedinci sanatın ilerleyişinin güvencesidir» diyen Bazin de gerektiği gibi inandıramadı beni. Hâlâ «peki ama bir ikinci kez yaratmak niye?» diye düşünüyorum kimi zaman. Sonra hızla gelişen bir evrimi olan sinema, sonsuza değin hep «senaryo çağı» nda mı bekliyecek? Çözümlemeye kalkışacak değilim sinemanın kuramsal sorunlarını, sinema ede-



PER OSCARSSON



YİNE PER OSCARSSON

biyat ilişkilerini, vb. Hem yeri değil, hem de gerekli bilgim ve yetkim yetersiz. Benimkisi ancak evirip çevirmek varsayımları, şimdilik. O da şöylesine. Evet, Per Oscarsson'un elindeki kemiği kemirdiği o resimler, her zaman çelişmeler içindeki beni bağlayıverdi Henning Carlsen'in filmine, Eros'vari bir güçle.

İlkin, 1966 Cannes filim şenliğinde filmin sağladığı başarının yanında en iyi erkek oyuncu armağanını kazanan Per Oscarsson'dan sözetmeliyim, övgümü anlatabilmekte kusurluyum, belki şöylesi bir cümle: Bir oyuncunun sinemada böylesine yüceleştiği ender görülür (biraz klişe bir ifade olduğunun farkındayım). Ama geçelim, peki Hamsun'un romanını sinemalaştırmaya cesaret eden Henning Carlsen hakkında ne biliyorum? Antonioni, Godard ve Truffaut etkilerini yansıtan Danimarkalı bir sinemacı olduğunu, dört filim yaptığını, vb.. Senaryocusu Seeberg ile birlikte, bütünüyle Hamsun'un romanına bağlı kaldığını söylüyor Carlsen filminde, böylesinin kuşkusuz daha iyi olduğu ileri sürülebilir ya, hani değiştirmeden konuyu günümüze getirseydi, işe çağdaş bir yorumla el atsaydı.. Bir düşünmeli: 1966 yılında modern bir Oslo'da aç bir Per Oscarsson.. Ama hayır hayır, oldukça sıradan bir konu oluyor, bütün ilginçliğinin yittiği. Kuşkusuz Carlsen'in Hamsun'a bağlı kalması, 1890'ların Oslo'sunu yeğlemesi daha tutarlı. Üstelik filme aynı çağdaş sıkıntıyı üflediği sezildikten sonra.

Kıskançça bir hayranlık duyduğum bu filimde Per Oscarsson'un oynadığı Hamsun kişisinin açlığına ve gururluluğuna alabildiğine imrendim açıkçası, biraz duygusal da olsa böyle; açlığı bir tutku durumuna getirişine, kendinden başka her türlü yardım elini geri çevirişindeki soylu kurumuna, hatta bellibelirsiz, sözümona bir ayrıcalık tanıdığı Ylajali'nin sevgisinden bile uzak durmak isteyişindeki gururuna imrendim.

Henning Carlsen'in Açlık'ı, birbiriyle çelişiyor gibi görünüyorsa da açlık ve gurur üzerine kuruludur. Çağının alttan alta duyulan sıkıntısına açlığı ve gururuyla katılarak elindeki kâğıtlara boyuna 1848 tarihini çiziktirip duran bir «aydın» ın yalnızlığının öyküsüdür İnsanlığın, uygarlığın gelişimiyle ortaya çıkan birtakım kavramların yeni yeni farkına varmaya başladığı ondokuzuncu yüzyılla yirminci yüzyılın arasındaki o patlamaya hazır, dengesiz yıllarda bir kuzey kentinde, Oslo'da yaşayan tedirgin bir aydın için açlık, sanki varılması gereken bir aşamadır, bu durumun üstüne üstüne gitmek kaçınılmaz zorunluluktur, gerekirse çılgınlığa değin. Başkasının parasıyla yiyemiyecek denli doygun Per Oscarsson gururunu açlığına yedirir hep, gururu açlığını besler, sadece gurur mu, kendini kandırmalar, hayaller, düşler, yazarlığına olan inancı, yaşama gücü, duygusal boşalımlar, çelişmeler, vb. hep açlığına doluşturduklarıdır. Tasarılarını, yapıtlarını bir an önce gerçekleştirmek özlemiyle, büyük yazar olma tutkusuyla dolu günlük davranışları sırasında; çevreyle her an varolan çatışmalarında, kendisiyle çılgınca konuşmalarında, onu denetliyen polise durmadan zamanı soruşunda, bitmez tükenmez gezintilerinde kararsız sıkıntısını büyütür. Kendi yarattığı bu duruma sığınır, onu kuşatana çemberi - eğer bir çemberden sözedilebilirse - yarmak için denediği çeşitli atılımları (kendine iş edindiği varolmayan kişileri araması, manavın yanında çalışmak istemesi, Ylajali'ye olan tutkusu) sonuçsuz kaldığında; açlığına ve o dikbaşlı gururuna kapanır.

Parmağını ısıracak denli açtır ama bir anlamda akla gelebilecek doygunlukları kat kat aşan bir doygunluğa erişmiştir, erişmektedir; bir aşkınlıktır onunkisi, kesinlikle gururundan taviz vermeye yanaşmazlığıyla. Aradabir rehinciye değin uzanır ya, rehinciyle aynı düzeye inmek demek değildir bu; tersine soyluluğunun belirişidir, çokluk başkalarına yardım etmek içindir, sözgelimi yirmidört saattir aç olduğunu söyleyen topal bir ayakkabıcıya, yoksul bir dilenci kadına, vb.. Çevreyle sürekli çatışmakta

direnen, çevreye boyun eğmeyen benliğiyle çekişir durur. Sürüp giden bu kısır döngü içinde ilişki kurabildiği bir sevgili bile, ona yakıştırdığı adla Ylajali bile, bir parantez olmaktan öteye gidemez, şehveti deneyemeden bırakır, hatta yazmaktan da vazgeçer gibidir, yazdıklarını havalara savurur, kızgınlıkla yırtar atar, çiğner.

«Herşeyimi yitirdim ben, bayanlar baylar, herşeyimi yitirdim» diye dövünür ya gene de yaşamaya dönüktür her zaman, açlığın acılarını aşama aşama tadarken. İlgisiz ve acımasız insanların kentinden uzaklaşmaktır yapacağı ensonu, çevreyle savaşında yorgun düşmüştür, onu iten topluma kendini kabul ettirmekten caymıştır sanki. Çoktan umutsuzluğa ve yalnızlığa ya da yalnızlığın umutsuzluğuna alıştırmıştır kendini artık, denizlere açılmayı başarır ama bu kaçışı geçerli bir çözüm yolu mudur? Görünürde evet.

Çünkü filmin son görüntüsünde, güverte üzerinde duran, o şövalyemsi kahramanlığını gene kazanmış, sağduyusuna egemen, bilinçli, yeniden umutlu Per Oscarsson'un, iki saat süresince çarpıldığıyla kaskatı suskun kala kalan seyirciye dönük onlara bakan, onları küçümseyen, geleceği aralamak istercesine gergin yüzü boydan boya kaplar perdeyi, güvenli güvenli gülen. Donuk gülümseyişi yalın anlamda bir çözüm yolunun varlığını mı belirlemektedir, belki evet ama salt görünürde. Derece derece düşüşü sonunda kurtuluş olarak kaçmaya yönelmiştir ama değişen bir şey var mıdır?

Bütünündeki o anlatılamayan (buraya değin sözümona ifade edebilmek istediğim ama biliyorum, başaramadığım) buruk havasına kapıldığım filimde, Kuzey sinemasının (İsveç okulunun) Sjöström'lere, Stiller'lere dayanan köklü geleneğini sürdüren Carlsen'in romana bağlı kalan doğacı, duyarlı, özenli anlatım; Polonyalı Krzystof Komeda'nın anlaşılabilir bir temanın çeşitlemelerinden oluşan, apansız giren kopuk kopuk müziğiyle, Henning Kristiansen'in yöresini korkusuz bir gözlemcilikle, hiçbir ayrıntıyı sektirmeksizin izleyebilen belgeci kamerasıyla daha bir güç kazanıyor. «Görüntü diyalektiği» ni iyi kavramış Carlsen'in modern sinema dilinde hiçbir zorlamaya yer yok; kuruluş, işleniş yeterince sağlam; oysa Hamsun'un romanının sinemalaştırılması konunun pek elvermezliğiyle çabucacık tekdüzeliğe düşüvermeye açık, sinema için sakıncalı, üstesinden gelinmesi zorlu bir konu gibi. Böyleyken Carlsen, hiç kuşkusuz denebilir, bu güç konuyu düşünebilecek en yalın biçimde görüntüleştiriyor, bütününde özgün bir beğendirme çabasının (bir çeşit dışavurum düşkünlüğünün) kendini duyurduğu akıcı anlatımıyla.

Sonra başarılı bir kurgu, doğal dekorların kullanımı, oyuncu yönetimi, sivrileşen Per Oscarsson ve ona ayak uydurabilen Gunnel Lindblom, teknik uyum, Henning Kristiansen'in son derece başarılı siyah beyaz görüntüleri, Hamsun'un çağdaşı Munch'un resimlerini andıran tüm ayrıntılarına değin önceden düşünülmüş, hesaplanmış bölümler, vb.. Bütün bunlar toplu başarıyı oluşturuyor, toplu başarı da filmin alışılagelen uyarlamalardan ayrı, belleklerde yerleşen, çizgi dışı bir filim olmasını sağlıyor sonuçta.

Okuyucunun «kafasında ve duyarlığında» Carlsen'in Açlık'ının «etkileyici niteliğini elden geldiğince yankılamak» görevini başarabildim mi acaba? Hiç sanmıyorum. Neyse sözü daha fazla uzatmanın gereği yok, sinema eleştirmesinin o en beylik yargılarından biriyle bitiriveririm bu yazıyı: mutlaka görülmesi gereken bir filim...

Sungu Çapan



HEP PER OSCARSSON



TERENCE STAMP, SAMANTHA EGGAR.

TÜKENEN AMERİKANİZM...

THE COLLECTOR / KORKUNÇ KOLLEKSİYONCU. William Wyler yönetiminde çevrilmiş bir renkli Amerikan filmi. Senaryo / John Kohn, Stanley Mann. John Fowles'in aynı adlı romanından. Müzik / Maurice Jarre. Ovuncular / Terence Stamp, Samantha Eggar Yapım / Columbia Pictures. 1965.

Sinema literatürüne amerikanizm deyimiyle geçen Hollywood filmi özelliklerinin en güçlü gerçekleştiricilerinden biridir Wyler. Amerikan insanının olaylar karşısındaki tutumunu, düşünce tarzını zaman zaman kısır kalmakla birlikte - sosyal bir öze oturtarak çeşitli hikâye kalıpları içinde işleyen Wyler'in anlatmak istediğini en iyi biçimde belirten kişisel bir üslûba vardığı görülür. Olayların dramatik gelişimi; oyuncuların gidiş gelişlerine, duruşlarına, bakış yönlerine, kısaca en ince ayrıntılarına kadar düşünülmüş büyük plânların, duyarlığı yüksek tutulmuş yakın plânların, görüntüyü açıklama, güçlendirme görev çizgisini kıl payı kaçırmayan konuşmaların, fon müziğinin birbirleriyle harmonik bağ kurduğu yapı içinde oluşur, çözüme ulaşır.

«The Wuthering Heights», «The Heiress», «Mrs. Miniver», «The Best Years Of Our Lives», «The Dedective Story» Wyler'in sinemasını en belirgin ortaya koyan örneklerdir. Ne var ki, amerikan sinemasının genel gerileme çizgisi içinde «devrini tamamlamış» bir sanatçı olarak çöküşünü, «Ben Hur» gibi yapıtlara imza atmağa kadar vardırmıştır bugün.

«Korkunç Kolleksiyoncu» yu Wyler için bir silkinme, bir aşama olarak kabul etmek güçtür. İki oyuncu ile bir filmi en ufak bir tempo düşüklüğüne fırsat vermeden sürüklemek ve bunu Hitchcock vari suspense hilelerine başvurmadan yapmak bir sinemacı için şüphesiz olumlu bir çalışma sayılmalıdır. Ancak Wyler'in sinematografik anlatım gücü, üslûp özellikleri, vardığı sınırlar bellidir. Wyler sinema bilgisini ispatlamak için «Kolleksiyoncu» yu çevireceğine filmografisinden bir antoloji meydana getirip gösterebilirdi.

«Kolleksiyoncu» nun hikâyesi şematik olarak korku filmlerinin kalıplaşmış çizgilerini taşımaktadır. Kelebek meraklısı bir genç âşık olduğu bir kızı kaçırarak şehir dışındaki şatosuna hapsetmekte, kendisine âşık olmasını beklemektedir. Gerilim, kızın kaçmak ve gencin kendisini bırakmamak için yaptığı uğraştan doğan çatışmaya dayanır Wyler hikâyesini şematik olarak sinematografik düzende geliştirme ustalığını göstermektedir. Oyuncu yönetimi, mizansen, plân uzunluklarının süresi, kurgu gibi anlatım araçlarını yerliyerinde kullanacak yeteneğe sahiptir zaten. Önemli olan Wyler'in «The Best Years Of Our Lives» (1948) den bu yana hangi noktaya geldiğidir. Savaş sonrası amerikan toplumunu yirmi yıl önce güçlü sinematografik boyutlar içinde işleyen Wyler, 1966 da ne anlatacaktır? Hangi sözü söyleyecektir?

Wyler gerilimi sinematografik düzende ustaca biçimliyor demiştik. Gerilimi doğuran çatışmanın özünü incelemeğe kalkıştığımızda aynı yargıya varmak imkânsızlaşmaktadır. Sınıfsal bir özelliğe mi sahiptir bu çatışma? Totodan para kazanınca kendisine şato satın alan altburjuva-entellektüel zıtlaşması gibi görünür önce bu çatışma ama Wyler hiç oralı değildir. Kelebek avcılığı allegorisine dayanarak yaşayan varlıkları hayattan, eylemeden alıkoyup, sevmek gibi bir yabancılaşma sorununa değinir gibi olursa bunun da üstüne gitmez Wyler «Kolleksiyoncu» ile 1965 te gücünü tekrarlamak isteyen Wyler eline bir ara çağdaş amerikan yazarı J.D. Salinger'i geçirir. Salinger belki de Wyler'i 1950 lerden günümüze aynı güçte getirecek çıkış noktaları sağlayabilecektir. Oysa Wyler Salinger'e öylesine uzaktır ki gider filmin başoyuncusunu, trajedi kahramanı ile ruh hastası arasında belirsiz bir çizgide yeni avlar peşinde gösterek korku filmlerinin klişe çözüm yollarından birini kullanır.

Wyler aslında Hollywood'un tükenişidir. Amerikanizmin sinematografik kalıpları, üslûp özellikleri halen geçerlidir. Ama bu kalıpların içindeki öz - eğer öz denebilirse - artık fotoroman sayfalarında boy göstermektedir. Günümüz insanı Wyler'den ve onun gibilerden çok uzaktadır bugün. Wyler'in yalnızca sinematografik ustalığı o insana yaklaşmağa, onu kavramağa yetmemektedir.

Tanju Akerson

O DENLİ BÜYÜK DEĞİL

THE GREAT RACE/BÜYÜK YARIŞ. Blake Edwards yönetiminde çevrilmiş bir renkli Amerikan yapımı. Senaryo /Arthur Ross ve Blake Edwards. Görüntü yönetmeni / Russell Harlan. Müzik/Henry Mancini. Oyuncular / Jack Lemmon, Tony Curtis, Nathalie Wood, Peter Falk, Keenan Wynn, Arthur O'Connell, Vivian Vance, Dorothy Provine. 1965

Blake Edwards konusunda en doğru benzetmeyi, pek tanınmamış bir Fransız eleştirmecisi yaptı: Jean Hurtin, Edwards'a sinemanın Albee-si diyor. Önceleri dudak bükülebilecek bu benzetme Edwards'ın bütün filmleri ele alındığında - Edwards, doğruluğunu açıkça ortaya koyuyor. Albee tiyatroda ortaya belli bir durum attıktan sonra gelişmesini yavaş yavaş ve en beklenmedik biçimde getiren bir yazar olarak tanınır. Yapısal olarak en belirgin özelliği budur. Edwards, yine yapısal olarak bu kez sinemada aynı şeyi yapıyor. Seyirci Pembe Panter'de Peter Sellers'in odasında gezinirken ortada duran dünya küresini durup dururken hızla çevirmeye başlamasının nedenini ilkin kavrayamıyor. Halbuki bir an sonra Komiser Clouseau ona dayanacak ve kendisini odanın öte yanında bulacaktır. Büyük Yarış'ta Prof. Fate'in yardımcısını bir an için diğer otomobillerin çevresinde dolanırken gördüğümüz zaman ona, rakiplerinin önünde gövde gösterisi yapan yarışçı tanımlamasını yakıştırıyoruz. Oysa adam, kendi otomobilleri de buna dahil olmak üzere bütün arabaları kurcalamış ve bir süre sonra arıza yapmalarını sağlamıştır. İşte bu gecikmeli gülüt'ler - yanlış anlaşılmasın, yalnızca yapısal olarak - Edwards'a sinemanın Albee'si deyimini kazandırıyor. Edwards'ın bir başka özelliği yaptığı film ister dram (Days of Wine and Roses), ister polisiye (Experiment in Terror), ister güldürü (Pink Panther) olsun kullandığı bütün oyuncuların son derece akıllı bir oyun verebilecek güçte olmalarına dikkat etmesidir. Oyuncularının çoğunu bir'den fazla filmde oynatması onlara verdiği bu özel önemi gösteriyor. (Jack Lemmon: Days of Wine... Great Race; Lee Remick Days of Wine..., Experiment in..., Peter Sellers: Pink Panther, A Shot in the Dark;).

Edwards'ın sinemaya radyo için oyun yazarlığı ve senaryoculuktan geçmiş olması filmlerinin kuruluşunun genellikle sağlam temellere dayanmasına yardım ediyor. Buna daima çok iyi oyuncular kullanması ve güldürülerde gülütleri'nin gecikmeli oluşu eklenince ortaya en azından rahatlıkla izlenen filmler çıkıyor. Ancak Edwards'ın bütün gülütleri bu biçimde değildir elbette. Filmlerinde Mack Sennett'in kremalı turtalarına da rastlamamız bunu gösterir. Bununla beraber her ikisi de - özellikle birincisi - belli bir düzeyin üstünde olan, Days of Wine.. ve Experiment in Terror gibi güldürü olmayan filmleri bir yana bırakılırsa Edwards bana, kendisinde topladığı özellikler gözönüne alındığında - sağlam yapı, iyi oyuncu, gecikmeli gülüt - gücünü güldürülerde göstermesi gereken bir yönetmen olarak görünüyor.

Görünmesine görünüyor ya, bir sürü insana isterik kahkahalar arttırarak, onları üç saatten daha uzun bir zaman karanlıkların kucağında ikinci bir yaşantıya yöneltmenin sanatla ne denli bağdaşabileceği aybir konu. Oysa seyirciye kahkaha attıran, ama her filmiyle bir adım ileri giderek - kendi yönettiği filmlerden söz ediyorum bir zamanlar, bugün artık İsviçre'de yaşayan, kamış sopası ve daima çarpık duran ayaklarıyla bir adamın yaptıklarına yaklaşmaya çalışan bir diğer Amerikalıyı ilgiyle izleyebiliyoruz. Çünkü filmleri - The Bellboy, The Patsy-çoklarına burun kıvırtıp sinema salonunu terkettirse bile - yirmi yıl sonra - belki o denli uzun bir süre bile gereksiz olacak - bugün kamış sopası ve çarpık ayaklarıyla bir adamın yaptıklarını seyrettiğimiz biçimde izlenecek değerdedirler. Demek ki bir zamanların Amerikan güldürüsünü sürdürebilecek bir yönetmen varken - filmleri ne denli düzgün olursa olsun - ne Edwards'ları ne de - bazılarınca öyle anlaşılmış da olsa - Donen'leri alkışlayabileceğiz.

Büyük Yarış, herşeyden önce oyuncuların ve herhalde teknik kadronun çekim anında bir hayli eğlendikleri ve yönetmeninin sessiz film gülütlerine olan tutkusunu gösterdiği bir film. Pink Panther'de olduğu gibi burada da tek başına ayrı bir film olarak gösterilebilecek kadar başarılı ve Maurice Binder'in hazırladığı jenerik'ten sonra Edwards birkaç plân içinde üç buçuk saatlik uzun filminin konusunu ortaya çıkarıyor. İyi'nin simgesi, beyaz giysiler içinde, Valentino'nun çadırında yarışa hazırlanan, aydınlık yüzü ve parlayan dişleri ile Leslie / Curtis, Kötü'nün simgesi, karalar giyinmiş, karanlık bir evde yaşayan, kara bıyıklı karanlık bir kişinin, Prof. Fate / Lemmon'un hakkından her keresinde geliyor. Nathalie Wood bile her filmdeki soğuk, zoraki oyununu bırakıp, herkes gibi eğlenmişe benziyor. Ancak Edwards, hemen bütün yönetmenlerin uzun film yaparken düştükleri hatâya düşüyor. Yer yer filmin kontrolunu kaybediyor, kendi çapındaki bir yönetmenin filmde yer almasına nasıl izin verdiğini anlayamadığımız sahneleri görmezlikten geliyor ve en önemlisi, iyi oyuncular kullanmanın verdiği rahatlık içinde oyunun yönetimini elinden kaçırıyor. Böyle sahnelerde bet sesli bir şarkıcı 5-6 dakika süreyle kulaklarımıza güneyli şivesiyle bitmez tükenmez boş sözler söylüyor, Jack Lemmon soytarılaşıyor. Ama herşeye rağmen Büyük Yarış, türünü benimsemiş, elindeki olanaklardan en iyi biçimde yararlanabilmeyi beceren, filmlerinin yapısını sağlam olarak kuran, Amerika'nın Donen'le birlikte, biçimle içeriği en iyi kaynaştırabilen iki yönetmeninden birinin, zaman zaman üzerinde yıllarca çalışmış bir minyatürü, çoğu zaman ise serî imalât çarklarının ortaya çıkardığı, her yanı parlak ama özentisiz, çirkin bir ürününü seyrediyormuşuz duygusunu veren bir filmi. Ve film bitip otomobiller Paris-New York yarışını biolarak bitirmek için motorlarını çalıştırdıkları anda, ilkel makineler önünde bugün herkesin ezbere bildiği filmlerini yapmış olan «Mr Laurel ve Mr. Hardy» ye haklarını verebilmek için en azından bunun gibi birkaç filmin daha kendilerine ithaf edilmesi gerektiğini düşünür gibi oldum.

Jak Şalom

YENİ WESTERN AMA...

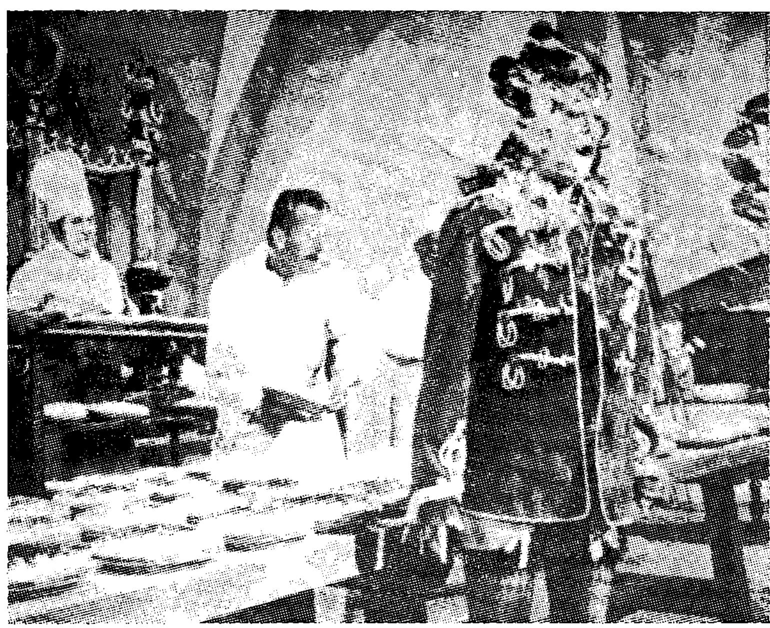
MAJOR DUNDEE/KAHRAMAN BİNBAŞI. Sam Peckinpah yönetiminde çevrilmiş bir renkli Amerikan yapımı. Senaryo/ Harry Julian Fink. Uyarlama / H. Fink, Oscar Saul ve Sam Peckinpah. Görüntü Yönetmeni/Sam Leavitt. Müzik/ Daniele Amfitheatrof. Dekor/Al Ybarra. Oyuncular/Charlton Heston (Amos Dundee), Richard Harris (Tyreen), Jim Hutton (Lt. Graham), James Coburn (Samuel Potts), Senta Berger (Teresa) Mario Adorf (Sergent Gomez) Yapım/ Columbia adına Jerry Bresler (1964).

«Kahraman Binbaşı» dış görünüşü ile tipik bir Western filmi.. Dayandığı hikâye kalıbı yıllardır işlenegelen bir konu üstüne kurulmuş. Amerikan iç savaşı sırasında Kuzeylilere tutsak düşen Güneyli askerlerin komutanı Kızılderili takibi için Kuzeylilerle işbirliği yapıyor Ancak başkaldıran Kızılderililerin reisi yakalandığında geçici olarak yapılan işbirliği sona erecek, iki taraf kozlarını paylaşacaklardır. Film Kızılderili takibi sırasında Kuzeyli ve Güneyli Amerikan süvarilerinin başlarından geçen çeşitli serüvenleri anlatıyor.

Geleneksel Western film türünün bilinen üslûbu içinde yıllardır seyrettiğimiz bir hikâye çeşidini, genç yönetmen Sam Peckinpah Western film türüne yabancı boyutlar içine sokmak istemiş.. Western film türünün Ford, Hawks gibi yönetmenler elinde klâsik bir değere kavuştuğunu sonra zamanın akışıyla yıprandığını, sesleniş gücünün azaldığını, artık onbeş-yirmi yıl öncesi gibi seyirci yığınlarını etkileyemediğini biliyoruz. Western film türüne yeni bir hava getirmek, canlandırmak yolunda birtakım genç yönetmenler son yıllarda çeşitli denemelerde bulunuyorlar. Bu yönetmenlerin çalışmalarındaki ortak yan, kovboy film türünün kahramanlarını geleneksel tiplerden kurtarıp aralarındaki mücadeleye çağdaş bir boyut kazandırmak.. Geleneksel Western film türünde değişmez bir karakterizasyon vardır: «İyi adam», «Kötü adam» ve «iyi» yi seven, onunla beraber olabilmek için herşeyi göze alan bir kadın. «İyi» filmin sonunda «Kötü» yü yener, sevdiği kadınla birleşir. «İyi adam» tipinin de «Kötü adam» ın da özellikleri beş aşağı beş yukarı aynıdır. Amerikan tarihinin belli bir dönemine, yüzyıl öncesine hakim olan insan tipinin kalıplaştırılması, giderek «destanlaştırılması» dır diyebiliriz Western film türüne. Amerikan insanı bu dönemde yeni bir düzen kurma yolunda herşeye karşı savaş veren bireyci bir tutumun içindedir. «Birey üstüne yücelik türküsü çığıran» Western film türü eskimekten, çürümekten kurtulmak için bireycilik anlayışını yenilemek zorundadır. Peckinpah'ın da yapmak istediği budur zaten Kovboy filminin geleneksel hikâye kalıbı içinde kahramanlarını günümüzün eylem ve sorumluluk anlayışına uyan bir trajik çizgiye getirdiği görülmektedir. Filmi oluşturan çatışmanın dayandığı bu özellik Peckinpah'ın Western film türünün geleneksel üslûbunun dışında değişik bir üslûb aramasına da yol açmaktadır.

«Kahraman Binbaşı» eli ayağı düzgün, rahat seyredilir bir filmdir. Ancak Sam Peckinpah'ın denemeleri üstüne kesin bir yargıya varmak, «Western film türü yenileşti!» demek için henüz çok erken.

Tanju Akerson



THE GREAT RACE/BÜYÜK YARIŞ/BLAKE EDWARDS/NATHALIE WOOD



MAJOR DUNDEE/KAHRAMAN BİNBAŞI/SAM PECKİNPAH

26 şubat - 1 nisan arasında çıkan ve Sinematek'te gösterilen filmlerden gördüklerimiz

THE DISORDERLY ORDERLY/JERRY LEWIS GÖNÜLLÜ DOKTOR. Frank Tashlin yönetiminde çevrilmiş renkli bir Amerikan filmi. Jerry Lewis, Glenda Farrel, Everett Sloane, Karen Sharpe, Kethleen Freeman, Susan Oliver. 1955'te Artists anda Models ile başlayan Jerry Lewis - Frank Tashlin ikilisinin başarılı güldürülerinden The Disorderly Orderly. Jerry Lewis bu kez herkese yardım etmek isteyen, saf bir tıp öğrencisi rolünü üstlenmiş, dekor çağdaş Amerikan toplumu. Aşırı yardım tutkusunun doğurduğu gülünç durumlar seyirciye ardarda sunuluyor, technicolor renklerle, gittikçe hızlanan bir sinema anlatımıyla. Ama sadece sunuluyor, ortaya çıkan birtakım gülünç durumlar gösteriliyor; bir eleştiri, yergi havasına bürünmüyor filim hiçbir zaman, Amerikan yaşamını karikatürize etmek gibi iddiaları falan da yok (bu bir kınama, mı, değil). Amerikan toplumunun günlük yaşayışı içinde, tıp öğrenmek isteyen ama tıp öğrenimi için fazlasıyla hassas olan, iyi yürekli bir gencin çevresinde geçen, önceden tasarlanmış hayali bir olaylar zinciri. Sonuçta kararlı bir insan olup çıkıyor Jerry Lewis, doktorluk öğrenimine yeniden başlıyor, sevdiğini sandığı kızlar arasında seçimini yapıp gerçekten sevdiğine varıyor, mutluluğa kavuşuyor. Hatta bir anlamda bu filmin, Jerry Lewis filimleri arasında tek aşk filmi olduğu da ileri sürülebilir.

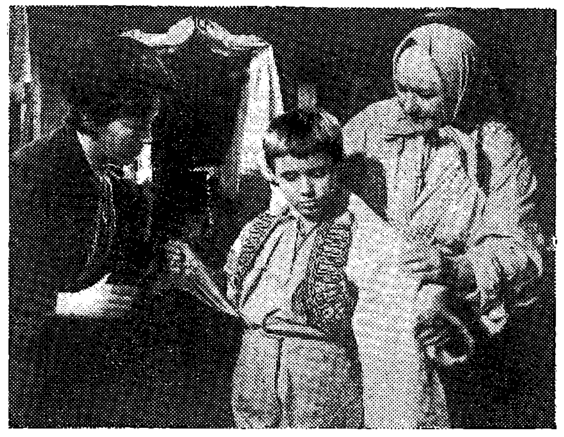
Jerry Lewis'in gag gösterileri zaman zaman tekrara kaçtığı için bıkkınlık verebiliyor (ya da bana öyle geldi). Filmin parça - bütün ilişkilerini doğrulayan bu anlık gülünç durumlarla geliştirilen basit yapısı, gittikçe hızlanan taşkın bir sinema diliyle son derece hareketli final sahnesinde doruğuna varıyor. Bu eğlencelik filmin ardında mutluluk üzerine, tutku üzerine bir filim olduğu gibisinden özlü temalar aramanın gereksizliğine inanıyorum. Tashlin sağlam kuruluşlu filmi bildiğince, babadan öğrendiği gibi götürüyor, Jerry Lewis şaklabanlık ediyor ve seyirci de iki saat boyunca istediğince gülebiliyor. Önemli olan da bu, gerisi lâf. S.Ç.

ANGYALÖK FÖLDJE / MELEKLERİN TOPRAĞI. György Revesz yönetiminde çevrilmiş bir siyah-beyaz Macar yapımı. Klari Tolnay, Zoltan Naklary, Tamas Vegvari, Franciska Györy. Kimi filmler vardır, içiniz sıkıla sıkıla, görmeniz gerektiği için ya da önceden kararlaştırıldığı için gidersiniz de önceleri filme dudak büker, sonra yavaşça koltuğunuza kurulur, inanmak istemeyen ama buna zorunlu olan gözlerle izlersiniz perdedeki görüntüleri. Filmden sonra kendinize gelince hiç beklemiyordum, dersiniz, meğer bir başesermiş. Adam tutmuş, dersiniz, Macar kondularında yaşayan insanların değişmez yaşantılarını o denli güçlü bir biçimde vermiş ki, uzun zaman kurtulamadım o tencerelere vurulan kaşık seslerinden. Uzun zaman kurtulamadım, o yırtık elbiseli, buruk sesli sokak şarkıcısının şarkılarından, küçük masum İmre'nin neşeli çığlıklarından, kondu sakinlerinin, siyah-beyaz bir sabah eşyalarıyla birlikte evlerine dönüşlerinden, filmin (tanımlanabilecek en zor şey olan ama filmin en önemli unsuru) havasından. Yer yer şiirsel, kimi zaman acı, her zaman tutarlı. - J.Ş.

LA STEPPA / BOZKIR. Alberto Lattuada yönetiminde çevrilmiş bir renkli İtalyan yapımı. Charles Vanel, Marina Vlady, Daniele Spallone. - Bazı yönetmenler, sinema yaşantılarının başında bir ya da iki tutarlı film yapınca, sanki hep bu düzeyde sürdüreceklerdir sanılır çabalarını. Oysa, politique d'auteur'ün en hatalı yanı olan bu tutum bugün artık silinmeleri, ezilmeleri gereken bazı yönetmenlerin hâlâ işbaşında olmalarına yardım ediyor. İşte Lattuada, zamanında bir Senza Pietà / Acımaksızın, bir Il Capotto / Palto yapmış. Sonra Guendalina'lara başlamış, Bozkırlar'dan geçerek bugün kimsenin anlayamadığı bir yere gelmiş. Hâlâ Lattuada feryadları. Eğer bir filmin tiplerini iyi çizmek, hazır bir konudan bir senaryo çıkarmak Lattuada için başarı sayılabiliyorsa, yaşasın Lattuada. Yok eski başarılarının değil yanından, uzağından bile geçemiyorsa, bırakalım anısı kalsın bizde, olumlu bir yanı olarak. - J.Ş.



ANGYALOK FÖLDJE/MELEKLERİN TOPRAĞI



LA STEPPA/BOZKIR

LES TRIBULATIONS D'UN CHINOIS EN CHINE/ÇİN MACERASI. Philippe de Broca yönetiminde çevrilmiş bir Fransız filmi. Jean - Paul Belmondo, Ursula Andress, Valeie Lagrange. Şimdiye değin delidolu bir türün örneklerini vererek Fransız sinemasında kendine özgü bir yer edinen eski Yeni Dalga'cılardan Philippe de Broca, Jean Pierre Cassel'li filimlerinden sonra şimdi de Jean - Paul Belmondo evresinde. Belmondo'yla birlikte yaptığı L'Homme de Rio-nun büyük bir evrensel başarı kazanması üzerine, bu kez Ursula Andress'i de alarak gene Belmondo'yla birlikte, Jules Verne'vari bir konuyu işliyor Çin Macerası'nda. Brezilyanın yerine bu kez egzotik Çin görüntüleri, insan dolu, labirentimsi Hong - Kong sokakları var. Ticari kaygının bu denli belirli oluşu daha baştan soğutuyor kişiyi, güvensizlik veriyor. Anlattığı önemli değil pek, de Broca-nın (milyoner, çağdaş bir genç Werther / Belmondo'nun gerçeküstü serüvenleri), nasıl anlattığı önemli. Ayrıntıları önemseyen son derece hareketli bir sinema anlatımı, usta işi görüntüler, Mack Sennet'ten James Bond'a değin sinemanın bütün türleri, resimli roman tekniğinden yararlanan bir sinema anlayışı, baştan sona sürdürülen sürükleyicilik, vb. Görünürde yüzeysel bir başarıyı sağlayan bütün bunlar sonuçta, de Broca'nın bir önceki çalışmasının (Rio Macerası'nın) tekrarı olmaktan öteye götüremiyor filmi. Üstelik daha başarısız bir tekrar. - S. Ç.

ELEKTRA. Mihail Kakoyannis yönetiminde çevrilmiş bir siyah - beyaz Yunan yapımı. Irene Papas, Aleko Castilli, Yannis Fertis. - Kakoyannis'in başarılı bir tragedya uyarlaması.. Tiyatro - sinema ilişkisinin olumsuz örnekleri dışında tutabileceğimiz bir film, Elektra.. Kakoyannis tragedyayı sinematografik bir düzende geliştirme yolunda sinemanın görüntü, kurgu gibi ögelerinden yerli yerinde yararlanmağı bilmiş.. Elektra'yı oynayan İrene Papas güçlü oyunuyyla Kakoyannis'in çalışmasına katkıda bulunuyor!.. -T. A.

THE AMOUROUS ADVENTURES OF MOLL FLANDERS / DÜŞKÜN KADIN. Terence Young yönetiminde çevrilmiş bir renkli Amerikan yapımı. Kim Novak, Richard Johnson, Vittorio de Sica, Hugh Griffith. - Ayırmalı: Düşkün bir yana, kadın bir yana. Düşkünler çok, Bond'cu Young, zavallı de Sica, maskara Johnson. Kadın'sa tek: Novak, biliyor bu işi. Bir filme, ortaya bu denli kötü bir şey çıkarmak için avuç dolusu paralar harcamak neye, yönetmenlik yaptığı zaman ortaya seyredilebilir şeyler çıkaran (eskiden başeserler yaratıyordu) bir sinema eskisinin birkaç dolar için kendisini rezil etmesi neye. Ama biliyorlar, bütün sömürücüler gibi hesaplarını gayet iyi bilen Hollywood yapımcıları, güzel bir kadın, son günlerini yaşayan bir oyuncu yönetmen, bir-iki karakter oyuncusu, bir de efsanevî yönetmen Bond'cu Young bir araya gelince, Buenos Aires'ten, Hong - Kong'a kadar bir dolu insanın, karanlık salonları dolduracağını. Onlar da böyle bulmuşlar yollarını, ne demeli? - J.Ş.



THE DISORDERLY ORDERLY/J. L. GÖNÜLLÜ DOKTOR.



LES TRIBULATIONS D'UN CHINOIS EN CHINE/ ÇİN MACERASI

GÖSTERİLER

sinematek derneği gösterileri mayıs 1967 programı

RENE CLAIR
14 TEMMMUZ
14 JUILLET
1, 2, 3, 4 Mayıs
(Büyük Sinema Klâsikleri Serisinden) 1933 Fransa

BO WIDERBERG
ÇOCUK ARABASI
BARNVAGNEN
4, 5, 6, 7 Mayıs
1964 İsveç

ROBERTO ROSSELLINI
XIV. LOUİS'NİN İKTİDARA GELİŞİ
LA PRISE DU POUVOIR PAR LOUIS XIV
8, 9, 10, 11 Mayıs
1966 Fransa

YOSSIF HEIFITZ
KÜÇÜK KÖPEKLİ KADIN
LA DAME AU PETIT CHIEN
11, 12, 13, 14 Mayıs
1960 S. S. C. B. (1961 Cannes Film Şenliği Ödülü)

MILOS FORMAN
MAÇA ASI
CERNY PETR
15, 16, 17, 18 Mayıs
1964 Çekoslovakya (1964 Locarno Film Şenliği Büyük Ödülü)

VERA CHYTILOVA
BİR BAŞKA ŞEY
O NECEM JİNEM
18, 19, 20, 21 Mayıs
1963 Çekoslovakya
(1963 Mannheim Film Şenliği Büyük Ödülü)

SERGEY BONDARÇUK
SAVAŞ VE BARIŞ (BİRİNCİ BÖLÜM)
VOINA I MIR
22, 23, 24, 25 Mayıs
1965 S. S. C. B.
(1965 Moskova Şenliği Büyük Ödülü)

SERGEY BONDARÇUK
SAVAŞ VE BARIŞ (İKİNCİ BÖLÜM)
25, 26, 27, 28 Mayıs

ALAIN ROBBE-GRILLET
TRANS - EUROP - EXPRESS
29, 30, 31 Mayıs, 1 Haziran
1966 Fransa

Not: Her filmin ilk üç gösterisi Şişli Kervan Sinemasında, dördüncü gösteri Işık Lisesi Salonundadır.

14 TEMMUZ

14 JUILLET. Yönetmen / RENE CLAIR. Senaryo / RENE CLAIR. Görüntüler / GEORGES PERINAL. Dekor / LAZARE MEERSON. Müzik / MAURICE JAUBERT. Oyuncular / GEORGES RIGAUD, ANNABELLA, POLA ILIERY, PAUL OLIVIER, RAYMOND CORDY, AIMOS, TOMY BOURDELIE. Yapım / FILM SONORES TOBIS 1933 FRANSA.

FİLMİN KONUSU

13 Temmuz gecesi ağır ağır, evden eve, kapıdan kapıya dolaşarak hikâyenin kahramanları ile tanışıyoruz Şoför Jean, ona aşık olan çiçekçinin kızı Anna, iki sevgilinin arasına girecek olan Pola... Gece şenlikleri devam ederken, mahallenin coşkun kalabalığı arasına nereden geldiği belli olmayan Bay Imaque karışır. Oradakilerle kaynaşır. Sonra birden yağmur başlar, halk dağılır, coşan insanlarla dolup taşan sokakta yalnızca birbirine sarılmış iki sarhoş kalır.

Ertesi sabah Pola'yı mahallenin serseri delikanlıları ile arkadaşlık kurarken görürüz. Anna ise hasta annesine bakmak zorundadır. Bu yüzden geceki baloya katılamıyacaktır. Anna Jean'ı aramaya çıkar. Buluşurlar ama nedensiz bir kavga yüzünden ayrılırlar birbirlerinden.

Gece Anna'nın annesi ölür. Bir süre sonra Jean, Pola'nın etkisiyle bir hırsız çetesine karışır. Yalnız kalan ve sevgilisini de elinden kaçıran Anna ise biraz çılgın ama zararsız bir marki ile ilişki kurur Aradan zaman geçer. Bir gün Jean'ın arabası bir çiçekçinin arabasına çarpar. Çiçekçi Anna'dan başkası değildir. İki genç yeniden kavgaya tutuşurlar. Gelip geçenler de olaya katılırlar. İş büyümek üzere iken birden yağmur başlar, kalabalık dağılır ve aynı saçağın altına sığınmış olan iki eski sevgili de barışırlar.

FİLM HAKKINDA

«Bir çiçekçi kızla bir taksi şoförü arasında doğan taptaze bir aşk. Bayram akşamı toplanan bütün bir küçük Paris kalabalığı. Birdenbire araya giren bir yabancı kadın ve filmin sonunda ancak dağılan hüzün. Sözcüğün en iyi anlamıyla bir «halk filmi» olan 14 Temmuz için Jaubert'in yazdığı müzik, eserin başarısında büyük rol oynadı. Annabella, Illery ve Rigaud'nun oyunlarını da anmalıyız.»

Histoire Encyclopedique du Cinéma

RENE JEANNE - CHARLES FORD

«Jaubert'in Jaubert için yazdığı «A Paris, dans chaque faubourg...» diye başlıyan ünlü şarkısıyla 14 Temmuz, ulusal bayram günü her köşede toplanmış halkın şarkılar, danslar ve akordeon'larla kutladığı Paris neşesini renkli bir biçimde veriyor...

GEORGES SADOUL

Le Cinéma Français

«Bununla birlikte «Romance», sonraki filminde daha da ön plânda görülüyor. Ve artık sadece bir ayrıntı olarak değil, eserin temeli olarak. Böylece «A Nous la Libérté» deki küçük boşluk «14 Juillet» de Clair'in kişiliğini tehdit eder bir durum aldı.

Buna acımamak elde değil. Çünkü 14 Temmuz'un konusu, daha doğrusu entrikası René Clair'in başeseri olması için gerekli bütün ögelere sahip: Küçük mahalle topluluğu, sokak dansları, kahveler, kısaca Clair'in alaycı eleştirisi için gerekli herşey. Yanlış sesler çıkıyor filmden. Gerçeğe uymazlığından çok, bu yadırgatıyor. Gerçeğe uymazlığı daha ileri bir noktaya götürseydi Clair, belki hiciv'e ulaşırdı.»

JEAN MITRY

René Clair

«Daima konusunu aşan bir yönetmen Clair. Bu filmiyle de bize günümüzün küçük bir mitolojisini sunuyor.»

ALEXANDRE ARNOUX

Pour Vous 1933

YÖNETMEN

«Yeryüzünün en büyük yönetmenlerinden biri olan Clair, en iyi filmlerini İngiltere'de ya da Amerika'da çalıştığı sıralarda değil, Fransa'da çalıştığı zaman çevirmiştir. Çünkü derin bir biçimde Fransızdır. Önce Avant - garde filmlerle işe başlamış fakat kısa bir süre sonra çevirdiği güldürü filmleriyle büyük ün yapmıştır. **«Un Chapeau de paille d'Italie», «Silence est d'or», «Sous les toits de Paris»** gibi filmleri erken dönem Fransız sinemasının büyük başarıları arasında yer almaktadır. Olgunluk döneminde daha çok dramatik güldürülere yönelen Clair, sinema sanatına **«Beauté du Diable», «A Nous La Liberté»** gibi «düşünen» eserler armağan etmiştir. Alaycı inceliği, bir hiciv hafifliğiyle yansıttığı keskin bakışı Voltaire ve Diderot'yu hatırlatır.

1898'de Paris'te doğan Clair, önceleri gazetecilik yapmış sonra da Feuillade ve Protozano'nun yanında tiyatro oyunculuğunu seçmiştir. 1923 yılında Baroncelli'nin yanında yönetmen yardımcılığı yaparak sinemaya geçen Clair'in önemli filmleri şunlardır

PARIS QUI DORT 1924
ENTR'ACTE 1924
UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE 1928
SOUS LES TOITS DE PARIS 1930

LE MILLION 1931
A NOUS LA LIBERTE 1932
14 JUILLET 1933
LE DERNIER MILLIARDAIRE 1934
LE SILENCE EST D'OR 1947
LA BEAUTE DU DIABLE 1950
LES BELLES DE NUIT 1952
LES GRANDES MANOEUVRES 1956
PORTE DES LILAS 1957
TOUT L'OR DU MONDE 1961»

GEORGES SADOUL

ÇOCUK ARABASI

BARNVAGNEN. Yönetmen/BO WIDERBERG. Senaryo / BO WIDERBERG. Görüntü yönetmeni / JAN TROELL. Müzik / JAN JOHANSSON. Kurgu / WIC KJELLIN. Dekor / C. FRIBERG. / Oyuncular / INGER TAURE (BRİTT), THOMMY BERGGREN (BJÖRN), LARS PASSAGARD (ROBBAN), ULLA AKSELSSON (BRİTT'İN ANNESİ), GUNNAR OGLUND (BRİTT'İN BABASI), BILL JÖNNSON (BRİTT'İN KÜÇÜK KARDEŞİ).

FİLMİN KONUSU

Britt, 18 yaşında, bir fabrikada çalışan bir genç kızdır. İki gencin arasında bocalamaktadır. Bunlardan biri, rock şarkıcısı olmak için çalışmalar yapan ve otomobillerin arka sıralarında kızlarla sevişen, meşin ceketli Robban'dır. Diğeri ise liseye devam eden, annesine karşı kinle karışık bir sevgi besleyen, iyi aile çocuğu Björn'dür. Britt, Björn'e rastladığı zaman Robban'dan bir çocuk beklemektedir. Evini terketmiş, kira ile tuttuğu küçük bir apartmanda oturmaktadır. Bir süre için Björn, her ikisinin de duyduğu yalnızlığı gidermeyi başarır. Björn sıcakkanlı, canlı bir gençtir ama bu niteliklerini kullanmasını bilmemektedir. Britt ve Björn kendilerini yalnızlıklarının dışına çıkaracak bir çıkış yolu arayan iki varlıktır. Ve sonra bir akşam, Björn Britt'e tecavüz etmek ister. Britt gerçekte ne kızar, ne de korkar. Yalnızca derin bir üzüntüye kapılır, değerli bir şey yitirmiş gibi...

FİLM HAKKINDA

Çocuk Arabası bize et ve kan'dan yapılmış varlıkların kaderini anlatır. Televizyon cihazlarının karşısına çökmüş ya da kişiliklerinin bitmeyen dertlerinden yorgun düşmüş yağlı, olgun ana-babalar karşısında gençlerin yanını tutar. Bu gençler yarının dünyasında bugünün duygularıyla yaşamaktadırlar. Filmin bir yerinde: «sert bir insan olunmamalıdır, meraklı bir insan olmak gerek. Yoksa, hiçbir şey öğrenilemez».
«Yılın Olayı».

Sydsvenska Dagbladet

«Fevkalâde ilginç. Taze ve canlı. Görüntüler beklenmedik ve cesur.»

Stockholms-Tidningen

«Canlılık, anında olanın saptanması, çarpıntı veren bir yaşam.»

Dagens Nyheter

YÖNETMEN

Bo Widerberg İsveç sinemasının son yıllardaki çıkışını yaratan yönetmenlerinden biridir. Sinemaya girmeden önce, yazarlık yapmıştır. Dört romanı, iki kısa hikâye kolleksiyonu vardır. İsveç sineması hakkında gazetelerde bir seri eleştirici makale yazdıktan sonra kısa bir televizyon filmi çevirmiş; bunu «İsveç Sinemasına Bakış» adlı kitabı izlemiştir. Çocuk arabası yönetmenin ilk filmidir. Son filmi ise bu yıl İsveç'i Cannes film şenliğinde temsil eden Elvira Madigan'dır.

XIV. LOUIS'NİN İKTİDARA GELİŞİ.

LA PRISE DU POUVOIR PAR LOUIS XIV. 1966

Roberto Rossellini'nin bu son filmi hakkında dergimiz baskıya erken girdiği için geniş bilgi veremiyoruz. Film hakkında gösteriden önce geniş özet ve bilgi verilecektir. Aşağıda kısaca filmin konusunu bulacaksınız

Film XIV. Louis devrini, günlük yaşantıları yansıtmak suretiyle gösterir. Böylece filmde peşpeşe Güneş Kral'ın bir öğünde 25 çeşit yemek yediğini, bu yemeklerin hazırlanmasını, Krala hizmet eden yüzlerce insanı, Kral'ın bahçıvan ve mimarına göz diktiği bir soylu kişiyi hapsetmesini, sonra, bahçıvana kendi saray bahçesini tanzim ettirmesini, mimara Versailles Sarayını yaptırmasını, XIV. Louisnin metresini bütün saray halkının selâmlamasını, giyime aşırı derecede düşkün olan Kral'ın bütün ordusunun elbiselerini değiştirerek dantelden yapılmış olanlarını giydirmesini, saray halkı ile yaptığı bir gezintide kitap okumasını izleriz. Film, Kralın soyunmasıyla son bulur, üzerinden parçalarca kumaş çıkaran Kral, hâlâ tamamen soyunabilmiş değildir.

KÜÇÜK KÖPEKLİ KADIN. Yönetmen / YOSSIF HEİFİTZ. Senaryo / ÇEHOF'tan uyarlıyan HEIFITZ. Görüntüler / ANDREY MOSKVIN. Oyuncular / ALEKSEY BATALOV, YA SAVVINA. Yapım / MOSFILM 1960. (1961 CANNES FİLM ŞENLİĞİ ÖDÜLÜ).

FİLMİN KONUSU

Gourov, deniz kıyısında dolaşırken, sıkıntısına ve küçük köpeğine gezinti yaptıran Anna Sergeyevna'ya gözü takılır. Tanışırlar. Ve birlikte tatlı saatler geçirirler. Başlangıçta bu, işsiz güçsüz iki insanın basit bir flörtü gibidir. Ancak Gourov, Moskova'ya dönüp te aile çevresinin tatsız ve bayağı havasına girince birden Kırım'da deniz kıyısındaki ilişkisinin öyle gelip geçici bir şey olmadığını anlar. Sonra, Anna Sergeyevna'nın oturduğu küçük taşra kentinde kısa bir buluşma ve Anna'nın evinde, tiyatroda, otellerde uzun bekleyişler. Anna kocasını aldatarak Gourovla buluşmak üzere Moskova'ya gider. Ve yeniden uzun bekleyişler, oteller ve hüznün sevince, umutsuzluğun umutlara karıştığı buluşmalar... Hep sürüp gidecektir bu.

FİLM HAKKINDA

«Küçük Köpekli Kadın, klasik bir edebiyat eserinin filme uyarlanması alanında bir başeserdir. Çehov'un ve Heifitz'in sanatları arasında çok ince bir akrabalık var. Aynı alçak sesle konuşma, aynı ince beğeni, aynı usulca gülümseyiş, aynı alaycı ve sevecen bakış. Ve bütün bunların ardında aşağılık «güzel çağ» yaşantısı karşısındaki gizli ateşli başkaldırma. Bütün filmlerinde olduğu gibi bu filminde de Heifitz, akıllıca bir mizansen, iyi bir oyuncu yönetimi ve zevkli bir görüntü düzeni uygulamış»

LUDA ve JEAN SCHNITZER
Vingt ans de Cinéma Soviétique

«Derinlemesine bir Çehov tonunda, son derecede insancıl, hüzünlü bir aşk öyküsünü anlatan mükemmel bir uyarlama...»

GEORGES SADOUL

«... Ve Heifitz'in Küçük Köpekli Kadın'ı, kesin görüntü düzeni, dinginliği ile, Renoir ve Ford'un sinema geleneğini gizli, dolaylı bir biçimde sürdürüyor...»

JOHN GILLETT
Sight and Sound

YÖNETMEN

1905 yılında Rusya'nın Minsk kasabasında doğan Heifitz, 1930'dan bu yana eser veren en önemli Sovyet yönetmenlerinden biridir. 1930 - 40 yılları arasında dostu Zarkhi ile birlikte Sovyetlerdeki günlük yaşantıyı yansıtan bir dizi film çevirdi. Bu filmler arasında özellikle **«Baltık Milletvekili»** Çerkasov'un oyunuyla dikkati çekmektedir. Savaştan sonra da birlikte çalışan iki sinemacı **«Yaşama Adına»** da çağdaşlarının sorunlarını, tutkularını vermeye devam ettiler. Sonra bu işbirliği sona erdi ama aynı amacı Heifitz tek başına başarıyla sürdürdü. Bu arada çevirdiği ve bir deniz şantiyesinde işçilerin günlük yaşantılarını anlatan **«Bir Büyük Aile»**, bir kamyon şoförünün öyküsü olan **«Roumantzev Olayı»** ve mükemmel bir Çehof uyarlaması olarak bütün seyircilerini hayran bırakan **«Küçük Köpekli Kadın»** gibi filmleriyle çağdaş Sovyet sinemasının büyük isimlerinden biri olmaya hak kazandı.

FİLMLERİ

MADEN TÜRKÜSÜ 1928
YÜZDEKİ ESİNTİLER 1930
POLDIEN 1931
VATANIM 1932
GORJACE D ENECKI 1935
BALTIK MİLLETVEKİLİ 1937
HÜKÜMET ÜYESİ 1940
ADIM SOUKHE BATOR'DUR 1942
MALAKOFF TEPESİ 1944
JAPONYA BOZGUNU 1945
YAŞAMA ADINA 1946
DEĞERLİ TOHUMLAR 1948
BİR BÜYÜK AİLE 1954
BAKÛ ALEVLERİ 1954
ROUMANTZEV OLAYI 1956
KÜÇÜK KÖPEKLİ KADIN 1960

MAÇA ASI

CERNY PETR Yönetmen / MILOS FORMAN. Senaryo / J. PAPOUSEK, M. FORMAN. Görüntü / JAN NEMECEK. Müzik / JIRI SLITZ. Kurgu / MIROSLAV HAJEK. Oyuncular / LADISLAV JAKIM, JAN OSTRCIL, PAULA MARTINKOVA, PAVEL SEDLACEK. Yapım / CESCKOSLOVENSKY FILM SEBOR 1964 ÇEKOSLOVAKYA.
1964 LOCARNO FİLM ŞENLİĞİ BÜYÜK ÖDÜLÜ

FİLMİN KONUSU

Filmin başkişisi 17 yaşında genç bir adamdır: Pierre. Hayatında ilk olarak bir iş sahibi olur. Bir mağazada satıcı yardımcılığı yapacaktır. Mağazanın müdürü ona, müşteri gibi gelip gizlice mal aşıranları gözetlemek görevini verir. Pierre bir gün, bir adamdan kuşkulanır ve işini bırakarak adamı evine kadar izler. Bu yüzden babası onu paylar. Ama Pierre pek aldırmaz. Sonra genç adam,

ilk flörtü Pauline ile buluşmak üzere yüzme havuzuna gider. Orada, gösterişli elbiseler giyip kızı elde etmeye çalışan iki gençle, Lada ve Cenda ile atışır.

Akşam, Pierre, Pauline'le baloya gider. Orada Lada ve Cenda ile buluşurlar. Lafa gelince pek gözüpek görünen gençler, iş eyleme dökülünce yaya kalırlar. Yüreklenmek için içerler. Sonunda Pierre, Pauline'i dansa kaldırmaya kandırılır. Cenda'yı da bir genç kıza yanaşma konusunda yüreklendirirler. Ertesi gün Pierre, bir gün önce hırsız sanarak izlediği adamın mağaza müdürünün bir dostu olduğunu öğrenir. Bu arada pek acemice bir şeyler aşıran bir kadını görür ama yakalamaktan çekinir Bir karar verinceye kadar da kadın kaçar.

Eve dönen Pierre, babasına, bu meslekten hoşlanmadığını söyler. Ama gerçekte ne yapmak istediğini de pek bilmemektedir. Babası, Pierre'e, kendisini bir meslek sahibi yapabilmek için nelere katlandığını uzun uzun anlatır ve sonunda, bir karara varamadığı sürece büyüklerinin sözünü dinlemesinin iyi olacağını hatırlatır.

FİLM HAKKINDA

«... Bir gazetede, 1947 yılında taşra kentlerinde yaşayan gençlerin hayatını anlatan bir öykü okumuştum. Hemen bir senaryo haline getirdim ve stüdyo müdürlüğüne teklif ettim. Bu senaryo Maça Ası'nın ilk biçimiydi.

Stüdyonun cevabını beklemeksizin, işin teknik ayrıntılarını ve oyuncuları aramaya koyuldum. Yer'i, mağazayı, ana ve baba'yı kolayca buldum. Ama gençleri bulmakta büyük güçlük çekiyordum. Bulduğum genç oyuncular hep 1963'ün gençleriydi, 1947'nin değil. Adamakıllı değişmişlerdi. Ne senaryoya yakındılar ne de konuşmalara. Tam ben bütün senaryoyu bugünün gençlerine göre yeniden yazmaya karar vermiştim ki, stüdyodan senaryonun kabul edildiği haberi geldi. Bir ay filme hazırlanma hakkım vardı. Bense hazırlıklarımı yaptığımdan bu bir ayı senaryoyu yeniden yazmaya ayırdım. Stüdyo yöneticileri kabul edilmiş bir senaryoyu yeniden yazmama şaştılar. Ama onları da ikna ettim. Filmi iki aylık bir süre içinde ve 35 çekim gününde çektim. Bazan biri nezle oluyordu, bazan hava bozuyordu, bazan da ben ne çekeceğimi bilmiyordum ve bütün bunlar yüzünden birkaç gün bekliyorduk. İyi bir şey doğrusu, film çok ucuza çıkınca, insan istediği zaman çekimi durdurabiliyor.»

MILOS FORMAN
Le Nouvel Observateur

«Maça Ası, son yıllarda, Yüksek Sinema Enstitüsünden mezun olan bir düzine genç Çekoslovak yönetmenine yolu açan bir filmdir. Bu genç sanatçılar topluluğu, geleneksel dram örgüsü içinde stilize edilmiş olan gerçekçilik biçimini reddediyorlardı. Stüdyoları bir yana bırakıp, ellerinde kamera, yaşamada gerçekten var olan şeylerin peşine düştüler. Böylece bir yandan genç yönetmenler yarattıkları kişilerin gerçeklerini yaşamada bulurken, öbür yandan seyirciler de bu kişilerde kendilerini buldular.»

MARIE BENECHOVA
Humanité Dimanche

«Bugünün Çekoslovakyasında, 16 yaşında bir delikanlının birkaç günlük öyküsü. İşi. Arkadaşları. Aşk'ın bir türlü aşılamıyan kaygı duvarları. Beceriksizlikler. Kendine güven ihtiyacı. Ana babayla ilişkilerdeki güçlükler. Hiçbir konu bundan daha beylik olamazdı. Ama gene hiçbir bakış, bu beylik konuya, Forman'ın bakışı kadar olağanüstü de olamazdı. Forman'ın bakışında, Rouch'ta, Polanski-de ve Rozier'de bulduğum o sevecen, sıcak ve keskin tadı yeniden keşfettiğim için mutluyum.»

JEAN - LOUIS BORY
Arts

«Sonra, işin en iyi yanı Forman, baba - oğul ilişkilerini inceliyor. Kuşakların kaçınılmaz çatışmasını. Birçoklarının tersine ben, yönetmenin, oğul'u baba'dan daha çok tuttuğuna inanmıyorum. Baba, sondaki konuşmasıyla bazı gerçekleri açıklıyor. Ama elbette, filmin son görüntüsü, yani baba'yı donmuş bir görüntü halinde yansıtan plân, eski kuşakların işlerinin bitmiş olduğunu gösteriyor.»

JEAN ROCHEREAU
La Croix

«Forman'ın filminden çıkarken, Maça Ası'nın son derece güzel sonunu selâmlıyorum. Ve bir parça makarna çalan kadını patronuna haber vermiyen Kara Pierrot'yu selâmlıyorum. Eve dönünce Pierrot, olayı babasına anlatır. Baba, belki kendisi de aynı biçimde davranacağı halde, başka şeyler anlatır oğluna. Çünkü Baba'dır. Ve Forman duraklar orada Baba'nın yüzü dönüktür alıcıya, Pierrot-nun ise sırtı. Kafka'nın yazdığı gibi, «Sadece çocuğa ait olan suçluluk duygusu, yerini belirli bir ölçüde ikisine ait bir çöküntü'nün bilincine bırakmaya başladı». Pierrot o anda anlar herşeyi Babasından ayrılma isteği hiçbir zaman gerçekleşemiyecek bir düştür. Ne genç kızın sevgisi, ne memurlarla çatışma, ne yeni bir yuva kurmak, hiçbiri, kısaca hayatın kendisi, babasından ayrı olamıyacaktır.

Film hakkında, düşündüklerimi yazamadım bugün.

Çok aşağılarda kaldım. Maça Ası, bir sinema adamının yapabileceği en ciddî, en çekici, en güzel filmlerden biridir. Hepinizden Maça Ası'nı görmenizi istiyorum. Güzel bir savaştır söz konusu olan. Kazanmak size düşüyor.»

MICHEL COURNOT

Le Nouvel Observateur

YÖNETMEN

1933 yılında doğan Milos Forman, genç Çek yönetmenleri arasında en önemlisidir. Son yıllarda birdenbire bütün uluslararası şenliklerde büyük yankılar uyandıran Çek sinemasına, **Maça Ası** ve **Bir Sarışının Aşkları** gibi iki başeser kazandıran Forman, Çekoslovakya Yüksek Sinema Enstitüsünden mezundur. Eleştirmenler, onu Olmi'ye ve Rozier'ye benzetmektedirler ama Forman gene de sonuna kadar Çek'tir.

FİLMLERİ

YARIŞMALAR / 16 mm. orta uzunlukta / mezuniyet filmi

BU MÜZİK OLMASAYDI / orta uzunlukta

MAÇA ASI / 1964

BİR SARIŞININ AŞKLARI / 1965

LUCERNA / 1966

BİR BAŞKA ŞEY

O NECEM JINEM. Yönetmen ve Senaryo / VERA CHYTILOVA. Görüntüler / Jan CURIC. Dekor / VLADİMİR LABSKY. Müzik / JİRİ SLİTR. Oyuncular / EVA BOSAKOVA, VERA UZELACOVA, JOSEF LANGMİLER, JİRİ KODET, MİLİVOY UZOLAC. Yapım / CESCKOSLOVENSKY FİLM. 1963 ÇEKOSLOVAKYA.

1963 Mannheim Şenliği ödülü.

FİLMİN KONUSU

Film birbirini tanımayan, yaşama biçimleri bakımından da birbirlerine raslama şansına hiçbir zaman sahip bulunmayan iki kadının öyküsünü anlatmaktadır. Kadınlardan biri jimnastikçidir Prag'da yapılacak Dünya şampiyonluğu için günlerini sıkı bir çalışmanın temposu içinde geçirmektedir. Öteki, Çekoslovakya ya da Fransa'daki binlerce benzeri gibi sadece bir ev kadınıdır. Evi ve çekilmez bir oğlan çocukla meşgul olmaktan öte bir uğraşı olmayan bir küçük burjuvadır. Film kadınların her ikisini de hayatlarının herhangi bir raslansal anında değil, tam tersine son derece özel bir kesitinde tespit etmektedir: Her iki kadında süregeldikleri yaşamla ilgilerini kesmenin sınırındadır. Her ikisi de, tiksinti ve bıkkınlığın sınırında kendi kendilerine «bütün bunlar neye yarıyor?» ya da «Sonu ne bunun?» sorularını sormaktadır. Birincisi, yani şampiyon, meslek hayatını yurttaşları önünde kazanacağı son bir başarıyla kapamayı düşlerken birdenbire o ana kadar hiç yaşamadığının farkına varır. Bütün hayatı bitip tükenmeyen, birbirinin tıpatıp aynı bir dizi hareketi tekrarlamakla, ardı kesilmeyen antrenmanlarla geçmiştir. Ne gerçek anlamıyla bir evi olmuştur ne de ailesi. Vitrinlere bakmak, alışveriş etmek gibi günlük, küçük mutluluklardan bile uzaktır. Müzik dinlediği ya da düpedüz dinlenmek fırsatını bulduğu ender zamanlarda kendisi antrenmanlarını düşünmekten alakoyamamaktadır. Zaman zaman hem kendisinden hem de tutkunlarından şüphe etmektedir Sağlıklı, sağlam temeller üstüne mi oturmuştur tutkuları?

Ev kadınının yaşayış türünü değiştirme, içinde bulunduğu usanç verici hayattan bütünüyle kurtulma yönündeki çabaları daha da ciddî bir krizi ortaya çıkarmaktadır. Çünkü, ev işleri gibi günlük, cansıkıcı hareketlerin bir yarışma sonucu değerlendirilme şansları yoktur. Tam tersine bu cansıkıcı hareketler geleceği olmayan, isimsiz, yozlaşmış bir varoluşa yönelmiştir. Böylece kadın cansıkıntısı ve raslantının, bir de gazetesini okumaktan karısının çıplaklığının farkına bile varmayan evcil, pısırık bir kocanın itişiyle sokakta tanıdığı kendisinden daha genç birinin metresi haline gelecektir. Ev işlerinin yeknesaklığı içinde yitip giden dişiliğini yeniden bulur gibi olmuştur. Filmin sonunda jimnastikçi başarıya ulaşacaktır: Hayatını öğrencilerini yetiştirmeye adayacaktır. Ev kadını ise aşığını terkedecektir: Yanlış bir yolda olduğunu anlamıştır.

NOT

Filmin jimnastikçiyi canlandıran oyuncusu Eva Bosakova gerçek bir şampiyondur. 1960 Roma olimpiyat oyunlarında Altın madalya kazanmıştır.

FİLİM HAKKINDA

Vera Chytilova 1963 Mannheim festivalinde büyük ödül kazanan «Başka bir şey» adlı filminde birbirine paralel iki kadın portresi çizerken sinematoğrafik açıdan olduğu gibi insan değerlerinin de yansıtılması açısından başarıya ulaşmıştır. Vera Chytilova kahramanlarını yargılamakta, kahramanlarının davranışlarına ahlâkçı bir açıdan, yani şampiyona özenilecek bir model, küçük burjuva'ya ise bütünüyle suçlanması gereken bir örnek olarak bakmaktan kaçınmaktadır. Filmin sonunda her iki kah-

raman da içinde bulundukları açmazdan kurtulmaktadır. Şampiyon kendisini öğrenci yetiştirmeye, ev kadını ise âşığını terkederek evine dönmektedir. Filmin bir başka özelliği de, yukarda da belirtildiği gibi, şampiyonu oynayan Eva Bosakovanın gerçek bir şampiyon oluşudur. Ayrıca şampiyonun tanık olduğumuz antrenmanları da son yarışmanın gerçek çalışmalarıdır. Bu özellik filmin «Authenticité» sini arttırmaktadır.

Jan Curic'in fotoğrafları ilgi çekicidir. Öte yanda kadınların çeşitli hareketleri ve yüz ifadelerinin somut değerlendirilmesi psikolojik gözlemi başarıya ulaştırmaktadır.

YÖNETMEN

Pierre Billard'ın «Çek Agnes Varda'sı» diye adlandırdığı Vera Chytilova Prag sinema okulundaki öğrenimi bitiminde yaptığı ilk kısa metrajlı filminden (**Tavan**) sonra **«Yeşil Yol»** da kişiliğini ortaya koymuştur.

«Bir Başka Şey», **«Pire Torbası»** gibi uzun ve orta metrajlı filimlerinde yeteneğini ve gücünü kanıtlayan Vera Chytilova filimlerinde gerçek kişileri oyunculara tercih edecek derecede gerçeklere bağlı kalmasıyla ün yapmıştır. Son filimleri arasında **«Dünya Self Servisi»** ve **Küçük İnciler»** yer almaktadır.

SAVAŞ VE BARIŞ

VOINA I MIR. Yönetmen / SERGEY BONDARÇUK. Senaryo / TOLSTOY'dan uyarlıyanlar: VASSILI SOLOVIEV, SERGEY BONDARÇUK. Görüntü ANATOL PETRINSKI. Dekor / MIHAIL BOGDANOV, G. MIASNIKOV. Müzik / VIAÇESLAV OVÇINNIKOV. Oyuncular / S. BONDARÇUK, V. TIKHONOV, LUDMILLA SAVELYEVA, B. ZAKHAVA. Yapım / MOSFILM 1965 SOVYETLER BİRLİĞİ.

(1965 MOSKOVA FİLM ŞENLİĞİ BÜYÜK ÖDÜLÜ)

FİLMİN KONUSU

Filmin aşağıda okuyacağınız özeti, Tolstoy'un ünlü romanının özetidir. Dört bölüm olması düşünülen ve iki bölümü çevrilmiş bulunan filmde aşağıdaki roman özetinin tamamını bulamıyacaksınız. Esere genellikle çok bağlı kalmış olmakla birlikte, senaryo'nun romanda yaptığı bazı değişiklikleri de düşünerek, romanın konusunu tam olarak veriyoruz.

1805 yılları, Napoleon orduları avrupada büyük savaşlar vermektedir. Rusların pek çoğu bu ordularla günün birinde savaşacaklarına inanmaktadırlar. Daha önce Rusya, Avusturya ile birlikte Austerlitz'de Fransız ordularına karşı savaşmış ve Fransızları bozguna uğratmışlardır. Savaşın hızla ilerlemesi yüksek sosyetenin hayatını pek etkilememiştir. Safahat ve lüks her zaman olduğu gibi devam edip durmaktadır. Fransız ordularının Rusya sınırına dayanması çok uzak bir ihtimaldir. Ayrıca Rusyanın daha önce fransızlarla çarpışması da son derece şekli bir yardım niteliği taşıyordu. Sosyete günlük yaşamını sürdürüp gitmektedir. Partiler, balolar, çeşitli eğlenceler.

Çarlık Rusyasında Askerlik şerefli bir meslekti. Ayrıca çar yönetimi askerlere çok iyi yaşama koşulları ve mevki sağlıyordu. Soylu ailelerden birinin oğlu olan genç Nikolay Rostov askerliğe büyük bir ilgi duyduğu için Hassa ordusuna yazılarak subay olmuştu. Çara bağlılığı cesareti ailesi içinde övünülecek şeylerdi. Genç Nikolay'ın Nataşa adlı kız kardeşi o subay olup evden ayrılırken hayli hüzünlenerek ağladı. Kuzeni Sofia ise bir yıldırım aşkı ile Nikolay'a tutuldu.

Rostov ailesinin yakınlarından olan Bozukov'u Petersburg sosyetesi fazla tutmuyordu. Bozukov öğrenimini Paris üniversitesinde tamamlamış ve ülkesine yeni dönmüştü. Ülkesine döndükten uzun bir süre sonra dahi yaşamına belli bir yön veremedi. Askerliği yararsız ve saçma buluyordu. Zengin babasından aldığı paraları kumarda yiyor, birçok insan da ona kaybedilmiş bir insan olarak bakıyordu. Önceleri sosyete toplantılarına çağrılmayan, ve rahatsız edici bir insan olarak tanınan Bozukov, babasının ölümü ve kendisine büyük bir servet bırakması sonucu birden bire sevilen ve aranılan bir kişi oluverdi. Bozukov, bir süre sonra yakın dostu ve örnek insan olarak kabul ettiği Prens Vasili Kuragin'in güzel kızı Ellenle evlenmek zorunda kaldı. Fakat bu evlilik aslında pek olumlu sonuçlar vermedi. Bir başka dostu olan Prens Bolkonski de karısından memnun değildi. İki olumsuz evlilik iki arkadaşı birbirine daha yakınlaştırdı. Prens Bolkonski orduda görev alıp gittiği sıralarda karısı Lisa hamileydi. Onu ailenin bir kır köşkünde oturan kızkardeşi ve babasına teslim etti. Lisa doğum yaparken öldü. Ve prensin olumsuz evliliği de böylece sona erdi.

FİLM HAKKINDA

«Ne yeni bir şey icat etmek istedik, ne de romana bir şey eklemek. Filmin yaratıcısı gerçekte Tolstoy'dur.»

SERGEY BONDARÇUK

«Birkaç milyara çıkan ve üzerinde üç yıl çalışılan filmin ilgi çekici bölümleri büyük savaş sahne-

leridir. Ayrıca filmin değerini yansıttığı Rus doğasında, ova ve orman görüntülerinde aramak gerekir. Senaryosu da zaman zaman karışık olmakla birlikte Tolstoy'un eserine King Vidor'unkinden daha bağlıdır...»

GEORGES SADOUL

«Savaş ve Barış, hiç kuşkusuz, IV. Moskova Film Şenliğinin en iyi filmiydi. Belki bütünüyle başarılı değildi, ama en tutkulu, en etkileyici ve en güzel filmiydi şenliğin. Hazır bulunanlar tarafından ilgiyle izlendi. Sovyetler bu filme büyük bir önem veriyorlar. Savaş ve Barış, Rusya'da her zaman büyük ulusal roman sayılıyor. Bu yüzden bu esere dil uzatanlara kutsal şeylere hücum eden biri gibi bakıyorlar. Tıpkı bizde «Kızıl İle Kara» nın, ya da «Princesse de Clèves» in gördüğü saygı gibi.

Savaş ve Barış'ın durumu bu: Büyük, heyecan verici, göz kamaştırıcılıkla sıradan beğeninin yanyana yaşadığı, ama hiçbir zaman kayıtsız kalamıyacağınız bir film. Bazı hataları yüzünden yönetmeni mahkûm etmek aslan yelesinde pire aramak gibi bir şey oluyor. Bekliyelim Bondarçuk Aslanı, kendi yelesini kendisi temizlesin.»

MARCEL MARTIN

Cinéma 65

YÖNETMEN

(Sergey Bondarçuk için Bk. «Yeni Sinema» sayı 2)

TRANS EUROP - EXPRESS Yön. / ALAIN ROBBE GRILLET. Senaryo / ALAIN ROBBE - GRILLET. Gör. / WILLY KURANT. Oy. / JEAN - LOUIS TRINTIGNANT, MARIE - FRANCE PISIER, NADINE VERDIER, CHRISTIAN BARBIER, DANIEL EMILFORK, CHARLES MILOT, HENRI LAMBERT. Yapım / COMO FILMS 1966. FRANSA.

FİLMİN KONUSU

Paris'in «Kuzey İstasyonu» ndan üç kişi Anvers trenine biner Yazar - yönetmen Jean, Yapımcı Marc, Yönetmen yardımcısı ve script - girl Lucette. İki saat süren yolculuk boyunca bu üç kişi çevirecekleri filmin hikâyesini kurarlar. Perdede, ağır ağır, bu üç kişinin filmi kuruşlarıyla birlikte, kurdukları filme ait görüntüler canlanarak içiçe yer alır. Üç kişinin yapmayı tasarladıkları filmin konusu şöyledir

Uluslararası bir kaçakçı şebekesi yeni bir ajanı denemek istemektedir. Bu yeni ajan Anvers'ten teslim alacağı bir eroin paketini Paris'e götürecektir. Ama yeni ajan, görevi yerine getirmeye çalışırken bizzat kendi şefleri tarafından kasten yaratılan güçlüklerle karşılaşır, tuzaklara düşer. Sonunda, bu durumlara eklenen kişisel ve duygusal nedenler de işe karışınca, ajan gerçek ve sahte düşmanlar arasında bocalar ve görevini başaramadan polisin eline düşer.

FİLM HAKKINDA

«Daha önceki filmim «Immortelle», çekimleri daha önceden kararlaştırılmış, kesin, değiştirilemez ve kişilikleri dondurulmuş bir filmdi. Burada ise her şey tam tersi. Filmin teması trende doğar. Trenin çift camları bir yandan gerçek manzaranın görülmesine en geniş ölçüde imkân hazırlarken bir yandan da bütün yansımaları verir. Gene bu çift camlar, ses geçirmezlikleriyle filmi adeta bir sessiz film durumuna sokarlar. Camların oyunu yüzünden raylarını, yolların, evlerin ne tarafa doğru gittikleri gittikçe anlaşılmaz olur. Hem herşey bir başka - şey, hem de herşey o, ya da kendisi olur. Anlatmak istediğim de buydu: Belirsizlik,. Kesintisiz akış, yol ve karışık gidiş. Oyuncular hem kendileri olarak kalırlar hem de oynadıkları kişi olurlar. Karım, yapımcılardan biri ve ben, hem kendimizi oynarız hem de düşündüğümüz rollerden birini. Ayrıca bütün bu durumlar da entrika'nın içindedir. Ajan gerçekte eroin taşımamaktadır, sadece öyle sanmaktadır. Tehlikeler gerçekte birer denemeden ibarettir çünkü gerçek değildirler. Orospu - Marie France Pisier - bir orospu değildir, sadece düşünülen filmdeki rolüdür orospuluk; ve hem ölmesi için yeterlidir, hem de öldürmez, çünkü orospu değildir.»

ALAIN ROBBE-GRILLET

Arts

YÖNETMEN

Çağdaş Fransız romanının en ünlü kişilerinden ve çağdaş sinemanın deneysel filmleriyle dikkati çeken yönetmenlerinden biri olan Robbe - Grillet 1922 yılında Brest'de doğmuştur. Tarım Mühendisi olarak çeşitli Fransız sömürgelerini dolaşmıştır. 1953'te ilk romanı «Les Gommes» u yayınlayan Robbe - Grillet o günden bu yana «Nouveau Roman» akımının en önemli sanatçı ve kuramcısı sayılmaktadır. «Geçen Yıl Marienbad'da» nın senaryosunu yazan Robbe - Grillet ilk filmini 1963 yılında çevirmiştir **L'Immortelle.** Konusu İstanbulda geçen bu film 1963 Louis Delluc ödülünü almıştır. **«Trans - Europ Express»** yönetmenin ikinci filmidir.

